63

Choralschule.

Ein Handbuch

zur

Erlernung des Choralgesanges.

Bearbeitet

von

P. Ambrosius Kienle,

Benediktiner von Emaus der Beuroner Congregation.

Freiburg im Breisgau.

Herder'sche Verlagshandlung.

1884.

Zweigniederlassungen in **Straßburg, München** und **St. Louis, Mo.**

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Inhalt.

Anhang.

Berichtigungen.

S. 10, Z. 11 v. o. streiche das Wort selbst.
„ 13, „ 9 v. u. l. Porrectus flexus st. P. resupinus.
„ 26, „ 10 v. o. l. delectatur st. deleclatur.
„ 26, „ 6 v. u. l. Commune Pontif. st. Pontif.
„ 29, „ 7 v. u. l. Secundicerius st. Secundicerien.
„ 31, „ 6 v. u. l. censemus st. consemus.
„ 41, „ 4 v. u. l. den Genitiv st. der Genetiv.
„ 42, Anmerkung 1 l. tertium st. tertiium.
„ 47, Notenbeispiel 1 fehlt über dies eine Note f.
„ 54, Z. 1 v. o. l. Choriamben st. Chorjamben.
„ 61, Notenzeile 4 streiche den Trennungsstrich bei no | men.
„ 62, Notenbeispiel ist der Schlüssel tiefer zu setzen bei 

„ 68, Z. 4 v. o. l. hastigen st. hasten.
„ 74, „ 17 v. o. l. Antiphonarium st. Antiphorium.
„ 98, Notenbeispiel 2 fehlt die Textunterſetzung 

Einleitung und Uebersicht.

Als der bekannte Musikhistoriker Ambros vor einigen Jahren in einem Tyroler Kirchlein einem einfachen liturgischen Hochamte mit Choralgesang beiwohnte, wurde er von der Schönheit des Chorals, den er in diesen Melodieformen als recitatives Gebet wohl zum ersten Male hörte, derart ergriffen und überwältigt, daß er später einem Freunde gestand, alle die großen Meister der Polyphonie schienen ihm nichts geschaffen zu haben, was an Melodiefülle, Pracht, innerer Tiefe und erhabenem Schwunge dem Choral vergleichbar wäre.

Den Weg zur Erlernung dieses Gesanges zu erleichtern, ist der Zweck dieses Lehrbuches.

Der Choral ist der eigentliche, im strengen Sinne der liturgische Gesang der katholischen Kirche. Die andern Gesangs- und Musikarten haben ihre rechtliche Stellung in der Kirche. Es wäre Unrecht, zu sagen, daß sie nur geduldet seien. Aber das Vorrecht, welches die Kirche dem Choral einräumt, haben sie, wenigstens principiell nie zu erreichen vermocht. Die Kirche hat immer in ganz besonderer Weise ihren Choral bevorzugt. Sie findet in ihm Eigenschaften, sowohl rein natürliche (Diatonik, freien Rhythmus, Melodienreichthum) als auch an's Uebernatürliche anstreifende, liturgische und ascetische, welche die andern Musikarten ihr nicht zu bieten vermögen. Die Aussprüche der Päpste, Concilien, Bischöfe und hervorragender Kirchenschriftsteller zu Gunsten des Chorals sind bekanntlich überaus zahlreich. Der Choral ist also das ewig bleibende Centrum unserer Kirchenmusik; er sollte vorherrschend in unserm katholischen Gottesdienste gesungen werden. Er ist auch der Maßstab, an dem der kirchliche Gehalt einer andern Musikart abzumessen ist; er vermittelt am Besten das Verständniß der bessern kirchlichen Polyphonie*).

Der Choral ist eine Musikart, die sich von der modernen, abendländischen, auf Harmonie gegründeten, wie sie sich seit dem 13. Jahrhundert entwickelt hat, wesentlich unterscheidet. Beide Gebiete haben eigene, in sich abgeschlossene Bildungen; eine jede informirt das gemeinsame musikalische Tonmaterial nach ihrem Geiste. So unterscheidet sich

---

*) Proske sagt: „Die allgemeine Basis und Brücke zur Auffassung und Darstellung der contrapunktischen Werke der alten Kirchencomponisten ist der gregorianische Gesang. Wollte man auf umgekehrtem Wege von der modernen Kunst aus, durch Vermittlung und Accomodation, den älteren Werken Eingang gewinnen, so würde man gänzlich das Ziel verfehlen und für jeden Schritt vorwärts um zwei Schritte rückwärts getrieben werden.“

(Musica div. Vorrede.)

der auf antikem Fundamente ruhende Bau Gregorianischer Melodik von moderner Musik in seinen Tonarten, in seinem Rhythmus, in seiner Melodiebildung und musikalischen Struktur, in seiner äußern Form und noch weit mehr in seinem innern, geistigen Tonleben, in seinem Fühlen, Empfinden, in seinem Jubeln und seinem Trauern, ähnlich wie der Stil eines Kirchenvaters von der Sprache eines modernen Homileten oder Asceten, oder wie die alten Kirchengebete nach Form und Inhalt weit von modernen, auch schönen Gebetsformularen abstehen.

Dieser Anschauung gemäß müßte unter normalen Verhältnissen ein kirchlicher Gesangchor eingerichtet sein. Die Sänger müssen zuerst und vor allem Choral singen lernen. Für sein eigenthümliches Wesen muß die Vorbildung und Schulung der Sänger berechnet sein. Der Choral ist das Fundament, der starke Eckstein des liturgischen Gesangchores. Durch ihn wird der Chor in den Geist der Kirche eingeführt, lernt mit ihr denken und fühlen, wird vor manchen modernen Irrungen bewahrt. Der entgegengesetzte Weg — zuerst moderne Gesangsschulung (Nebensache) und dann choralische (Hauptsache) wird der kirchlichen Idee nicht gerecht, und ist, absolut genommen, irrationell, indem man durch Gewöhnung an die moderne Melodie sich die Erlernung der alten erschwert. Auf dem Grunde des heiligen Gregor also erbaue sich unsere Chorschule.

Der Eigenart des Chorals soll auch die Choralgesangschule entsprechen. Sie wird sich darum von einer Anleitung zum modernen Gesang wesentlich unterscheiden. Der Stoff ist vielfach ein anderer. Die im Choral gebräuchlichen Intervalle sind wenige, natürliche und daher leicht zu treffen. Die Lehre von den 24 modernen Tonarten und vom Takte fällt aus. Die Lehre von den Choraltonarten ist im wesentlichen Theile kurz, klar und leicht faßlich. Es giebt allerdings ein allen Gesangsarten gemeinsames Gebiet: Tonbildung, Intervallübungen, Textsprechen; aber selbst auf diesem gewissermaßen neutralen Boden sollten die Uebungen auf den eigentlichen Gesang, der bald zu beginnen ist, hingerichtet sein, sollten auf das Choralsingen vorbereiten. Sonst riskirt man, eine Zeit lang in seiner Gesangschulung auf dem Weg zum modernen Gesange fortzugehen, und dann erst querfeldein auf einem Umwege zu dem in ganz anderer Richtung liegenden Choralgebiete zu gelangen.

Die modernen Gesangschulen sind für die choralische Ausbildung des Sängers wenig geeignet. Schon die Uebungen der ersten Stufe, die Intervallübungen, stehen in denselben auf modernem Boden. Sie beruhen auf dem C-duraccord, der die Grundlage unserer harmonischen, aber nicht der alten Melodie ist. Dabei wird der Sänger (durch den Gebrauch des Klaviers oder überhaupt eines Tasteninstrumentes) an die modernen. temperirten Tonverhältnisse gewöhnt, welche zur Harmonie oder doch zur neuern Musik hinführen, während der Choral die natürliche Tonordnung voraussetzt und auf ihr sein ganz eigenes, individuelles Ton- und Melodieleben gestaltet. Mit den modernen Intervallen ist entweder ausdrücklich oder innerlich, dem Gefühl nach, der Takt, das Zeitmaß der modernen Musik, verbunden; zudem wird eingeschärft, daß mit Taktübungen nie früh genug begonnen werden könne. Der Takt aber bietet ein großes Hinderniß für den Choral. Der Schüler lernt zwei-, drei-, vierstimmige Gesangsstücke in verschiedenen Stilarten, und wird in unsere vierundzwanzig Tonarten eingeführt. Dann findet er vielleicht unter seinen Uebungen auch ein altes Choralstück,

das sich in dieser Umgebung seltsam genug ausnimmt und jedenfalls unverstanden bleibt.

Der erste und wichtigste Theil unseres Lehrbuches soll eine Singschule, eine Anleitung zum Choralsingen auf oben angedeuteter Grundlage sein. Da möchten wir vor Allem auf die zu jeglichem Kunstgesang nöthige, natürliche Stimmbildung hinweisen, die zum Choral in höherem Grade wünschenswerth ist, als allgemein angenommen zu werden scheint. Die zu dieser Vorübung gebrauchte Zeit wird später reichlich eingebracht und alle Mühe belohnt. Wenn der erfahrene Stefan Lück sagt (Anleitung p. 17): „Vor Beendigung des Gesangscursus, der auf drei Jahre berechnet ist, dürfen die Kinder nicht zum öffentlichen Gesange verwendet werden" — so dürften ein oder einige Monate für den Choral eine sehr bescheidene Forderung sein. Die ersten Erklärungen von Ton und Tonzeichen halten wir kurz und bitten den Gesanglehrer, es auch so zu macheu. Die nachfolgenden Uebungen und Belehrungen in Ton-, Stimmbildung und Textsprechen können mehr ausgedehnt werden. Durch die kleinen Choralsätze wird der Sänger in methodischem Fortgang vom Leichten zum Schweren, mit einer ziemlichen Anzahl von Melodien bekannt, die ihm dann in seinem spätern Amte als Kirchensänger schon vertraut sind. Er lernt praktisch den Rhythmus des Chorals, wird mit seiner Melodiebildung bekannt, mehrt seine technische Gewandtheit und formt sein Auffassungsvermögen. Erst nach diesen praktischen Uebungen oder neben ihnen, nicht vor ihnen, scheint es uns möglich, die Theorie, so weit Jeder das für nöthig hält, zu vertiefen.

Bis zu diesem Punkte ist die Aufgabe einer Choralschule nicht schwer; sie ist ein Leitfaden zu einer bestimmten Musikgattung wie andere Handbücher auch. Man stellt derselben jedoch eine weitere Aufgabe; sie soll das Wesen der Choralmelodie erklären und in ihr Verständniß einführen. Das hat sein Mißliches. Musik wird nicht aus einem Lehrbuch gelernt. Man kann die edle Muse des Gesanges nicht am Stricklein einer kurzgefaßten Theorie herbeiführen. Das sagt Jedem die innere Ueberzeugung, das lehrt auch die äußere Praxis. Man muthet keiner Klavierschule zu, dem Schüler das Verständniß der klassischen Compositionen durch abstracte Begriffe beizubringen. Dieses soll unter des Lehrers Leitung allmählig in der Seele erwachen· Der Buchstabe ist todt; das Wesen der Musik besteht darin, daß sie lebt, sich bewegt, sich anmuthig entfaltet. Bei der modernen Musik hätte man doch noch den Vortheil, daß man durch seine Worte schon bekannte Klänge, Anschauungen und Bilder in der Seele weckt. Der Choral gehört einer entlegenen Zeit an. Der leitende, verständnißgebende Faden der mündlichen Melodieüberlieferung ist abgeschnitten. Wie könnte man in einem kleinen Lehrbuch eine Vorstellung geben von der Eleganz des Choralrhythmus, von der Einwirkung des freien Rhythmus auf die Seele des Sängers, von der Farbengluth des vierten, von der Farbenpracht des achten Tones. In Deutschland tritt der weitere Umstand hindernd hinzu, daß wir vielerorts nur mehrstimmigen Gesang haben, der Leser also mit allen technischen Ausdrücken und Erklärungen andere oder doch modificirte Begriffe aus dem Gebiete der Mensuralmusik verbindet, ähnlich wie Jemand, der nach französischer Aussprache Latein spricht. Doch darf man sich der Aufgabe, das Wesen der Choralmelodie zu erläutern, nicht ganz entziehen. Im zweiten Theil des Buches ist es versucht. An der Hand des choralkundigen Lehrers jedoch werden die Erläuterungen dieses Abschnittes fruchtbar sein

können. Mann vergesse aber nicht den 1000jährigen Satz: „Der Choral wird durch mündliche Tradition gelernt und fortgepflanzt“. (Vgl. Pothier, pag. 81)*).

Eine dritte und leichtere Aufgabe der Choralschule ist es, in die liturgischen Formen des Chorals einzuführen. Dieselben sind überaus mannigfaltig, reich und streng bestimmt; aber innerhalb gewisser Grenzen sind die Gebilde frei von aller Schablone, lebensvoll und vielgestaltig; man vergleiche die vielen Abstufungen von der einfachen Psalmrecitation bis zur reichsten Melodie eines Offertorium oder Graduale. Jede Gruppe von Textformen hat eine eigene Art von Melodie ausgebildet, welche dem Fremden sich oft kaum bemerkbar macht, während der Choralist sich daran erfreut und durch den reichen Wechsel innerhalb eines Officiums ebenso erquickt wie physisch erleichtert wird.

Durch Beiziehung der historischen Entwicklung erhält der zuweilen etwas spröde Stoff einen angenehmen, den Schüler erfreuenden Hintergrund.

Einige Parthien des Buches mögen wohl ziemlich streng erscheinen. Der Grund davon ist im Gegenstande selbst gelegen. Die Prinzipien müssen klar und deutlich ausgesprochen werden; die Anwendung derselben auf einzelne Fälle sei diskret, umsichtig und mild.

Die Auswahl und Begrenzung des Stoffes ist für Alumnen eines Priester- und Lehrerseminars berechnet, so daß die Hauptsache im Unterrichte durchgenommen werden kann und für den privaten Fleiß noch Einiges übrig bleibt. Für die kleinen Choralisten würden die Singübungen mit einer kleinen Singschule separat gedruckt werden können.

Wenn Jemand aus dem im Büchlein Gesagten schließen wollte, daß der Choral für gewöhnliche Kirchen zu schwer sei, so möge er bedenken, daß es unsere Aufgabe war, auf die unvergleichliche Schönheit dieser Gesänge gebührend hinzuweisen, und möge unserer ernsten Versicherung glauben, daß wir den Choral für jede Dorfkirche in dem ihr zustehenden Maße für ziemlich leicht erreichbar halten; nur muß man ihn mit Verständniß behandeln. Wer mit dem Schwersten anfängt, versperrt sich den Weg zu jedem Erfolge.

Der Sänger erfülle sich also mit großer Hochachtung vor diesen herrlichen Melodien, mit Ehrfurcht vor den heiligen Worten und Liedern, welche der Schatz der Kirche, die Freude der Frommen sind, das tägliche Brod vieler Tausender gottgeweihter Personen waren. Diese heiligen Lieder haben nicht nur die Kraft, die Andacht zu fördern, sondern auch sie zu erwecken, immer aber sie zu beleben; sie verbreiten den Hauch der Frömmigkeit, den Duft des Gebetes. Man scheue eine kleine Mühe nicht; besonders der Seelsorger achte es für keinen kleinen Gewinn, einen wichtigen Theil des Gottesdienstes nach der Kirche sehnlichstem Wunsch und segenbringender Institution einzurichten.

»Cantus ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; qui, si recte decenterque peragatur in Dei ecclesiis, a piis hominibus libentius auditur«. Der Choral ist jener Gesang, der die Herzen der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit erregt, der, wenn gebührend und recht gesungen, von frommen Personen mit Vorliebe gehört wird.

(Bened. XIV. »Annusqui«.)

---

*) Der Gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Ueberlieferung von Dom Joseph Pothier, Benediktiner von Solesmes. Tournay 1881.

Erster Theil.

Singschule.

Erstes Kapitel.

Der Ton, seine Entstehung und physikalischen Eigenschaften.

Das Tonmaterial für den Choralgesang ist die natürliche Leiter der 7 Töne. Diese wenigen Töne sind die Grundlage aller Musik. Sie sind, wie die Schöpfungen Gottes, einfach und leicht verständlich, dem Kleinen zugänglich; Jedermann kennt sie, singt sie. Zugleich sind sie reich und tief an innerem Werth und Gehalt. Der gelehrte Forscher findet in dieser Leiter Stoff zu den größten Untersuchungen, die ihm ganz ungeahnte Harmonien aufschließen. Der Aesthetiker bewundert sie als einen Born musikalischer Schönheiten, dem seit Jahrtausenden immer neue Melodien entquellen. Mehr noch empfindet ihre Schönheit der Sänger und Musiker, dem die Töne die Sprache werden für die edelsten Bewegungen und Gefühle seines Herzens.

Die 7 Töne werden auf verschiedene Weise bezeichnet.

1	2	3	4	5	6	7
c	d	e	f	g	a	h
do (ut)	re	mi	fa	sol	la	si

Die Namen der zweiten Reihe sind die in der modernen Musik gebräuchlichen; in der dritten Reihe stehen die mittelalterlichen Namen, die bis ins vorige Jahrhundert allgemein, jetzt noch in Italien und Frankreich und in Deutschland an vielen Musikinstituten beim Gesangunterricht gebraucht werden.

Es gibt nur sieben eigentlich verschiedene Töne in der Musik. Von der achten Stufe (Octav) an wiederholt sich die Leiter. Man hat sich also die Reihe der in der Musik vorkommenden Töne aus einer Anzahl solcher kleiner Tonleitern (Octaven) zusammengestellt zu denken.

Die einzelnen Stufen oder Töne sind nicht gleich weit von einander entfernt. Von 3 — 4 und 7 — 8 sind kleine Schritte oder Zwischenräume; man nennt sie Halbtöne, die größern Ganztöne. Doch sind auch diese unter einander nicht ganz gleich. Von c — d, f — g und a — h sind große, von d — e, g — a sind kleine Ganztöne. Auf diese Weise ist die natürliche Tonleiter mannigfaltig unterschieden und ausgestaltet. Sind die Unterschiede auch nicht immer groß und hervorstehend, so sind sie doch genügend, um jedem Ton eine bestimmte Eigenthümlichkeit zu geben. Keiner gleicht dem Andern; ein Jeder hat eine eigene Stellung und Umgebung und dadurch einen eigenen Klangcharakter; ein Jeder ist ein Individuum.

Die Abstufung der Töne beruht auf natürlichen, mathematischen Verhältnissen. Die alten Chorallehrer begannen ihren Unterricht in der Musiktheorie, indem sie auf dem Monochord das Entstehen der Töne nachwiesen und so durch Anschauungsunterricht eine Vorstellung von jedem Ton und seinem Verhältnisse zu den andern erweckten. Die Töne werden erzeugt durch gleichmäßig schwingende Körper (Saite, Luftsäule in der Orgelpfeife). Die Tonhöhe ist abhängig von der Zahl der Schwingungen und diese von der Länge und Dicke des Körpers sowie von der Kraft, welche die Schwingungen verursacht. Ist die Saite lang, so ist der Schwingungsbogen groß, der Ton tief. Die kürzere Saite hat kleinere Schwingungsbogen, schnellere Schwingungen und einen höheren Ton. Die Schwingungen wachsen an Zahl in gleichem Maße als die Saitenlänge abnimmt. Bei dieser Methode sah nun der angehende Sänger, daß dem 1. Ton, der durch die ganze Saite erzeugt wird, der 8. am nächsten kommt, der durch die einfachste Theilung, die Halbirung, erreicht wird. Die einfachste folgende Theilung ist die durch 3; mit $^2/_3$ der Saitenlänge erhält man die Quint. Durch Fünftheilung erhält man, wenn man $^4/_5$ der Saite schwingen läßt die Terz, mit $^3/_4$ Saitenlänge die Quart.

Die Grenzen der in der Musik verwendbaren Töne sind das große Contra C mit $16^1/_2$ Schwingungen und dessen achte Oktav mit 4224 Schwingungen. Das in der Mitte des menschlichen Stimmumfanges liegende eingestrichene a hat 440 Schwingungen in der Sekunde.

Das Auffinden und genaue Bestimmen der Schwingungsverhältnisse der Töne hat dem Forschergeist des Menschen viel Beobachtung und Scharfsinn gekostet. Der große Philosoph Pythagoras, welcher gerne in der Natur den Spuren der Alles in Harmonie und Schönheit gestaltenden Gottheit folgte, soll zuerst den Gesetzen der Tonverhältnisse nachgeforscht haben. Ihre Kenntniß, insofern sie als höhere Mathematik den Geist schärft und ihn mit einer hohen Vorstellung von der Harmonie im Kreise der Schöpfung erfüllt, betrachtete er als die nothwendige Vorstufe für Erlangung der Weltweisheit. Die Untersuchungen des rein physikalischen Wesens der Töne beschäftigte Jahrhunderte hindurch die scharfsinnigsten Naturforscher (Zarlino, Chladni, Euler, Sauveur, Scheibler, Savart, Helmholtz).

Derselbe Ton hat auf Instrumenten und bei der menschlichen Stimme einen sehr verschiedenen Klang. Dies kommt von der verschiedenen Stärke der Obertöne her. Es klingt nämlich mit jedem Tone eine ganze Reihe höherer Töne mit. Es sind: die Oktav, die folgende Quint, Oktav, Terz, Quint, kleine Septime und die darauffolgenden drei Töne. Wenn die niederen Mitklänge stärker sind, ist der Ton voll; dagegen leer, wenn sie schwach und die höheren stark sind. Auf ähnliche Weise wird die Klangart auch hohl, scharf, rauh, weich.

Die oben stehende Tonleiter ist die **diatonische** (διά, τόνος, durch die natürlichen Töne sich hinerstreckend). Wenn man einzelne Töne in einer Melodie erhöht oder vertieft (in der Notenschrift angezeigt durch ♯ und ♭) so wird dieselbe **chromatisch** (χρῶμα, Farbe). Es kann in der modernen Musik jeder Ton erhöht oder vertieft werden. Praktische Bedeutung haben hier nur die in die natürlichen Ganztöne hineinfallenden chromatischen Töne (Diëse).

	cis		dis	
c		d		e
	des		es	

Die Erhöhung eines Tones und die Vertiefung des Nachfolgenden (cis und des) rechnet man als gleichbedeutend, obgleich sie es in Wirklichkeit nicht sind (enharmonische Verwechselung). Auf diese Weise bekommt man eine chromatische Tonreihe von 12 Halbstufen, indem zu den sieben diatonischen die fünf Mitteltöne treten. Diese zwölf Halbtöne sind ungleich; ef und hc sind große, natürliche Halbtöne, größer als die Hälfte eines Ganztones (c cis). Um nun die Intervalle für die Bedürfnisse unserer modernen Instrumentalmusik, besonders der Tasteninstrumente, brauchbarer zu machen, verändert man die natürlichen Tonverhältnisse, tem-

perirt (mäßigt) sie, indem man die großen Halbtöne etwas kleiner und die kleinen etwas größer macht, so daß alle ziemlich gleich sind. Diese Abänderung der natürlichen Klangverhältnisse nennt man **Temperatur**.

Jeder Ton erregt in der Atmosphäre eine Luftwelle ähnlich der Welle des Meeres. Diese Bewegung ist lieblich, graziös, oder heftig und wild, je nach der Art des Tones. Ebenso erregen die Mitklänge ihre leisen Wellen. Hören wir nun aus einiger Entfernung einen schönen Gesang, so haben wir den ganzen Zwischenraum bewegt zu denken von zahllosen und vielgestaltigen Luftwellen, die in rascher Aufeinanderfolge nicht nur den Ton und seine Klangfarbe, d. i. seine vielen Obertöne, sondern auch die Klangstärke (forte, piano) mit allen vocalischen und consonantischen Klängen, d. h. mit dem ganzen Texte, und alle feinen Schattirungen, welche einem seelenvollen Gesange eigen sind, zu uns herübertragen. Bei einem vielstimmigen Chore, einem stark besetzten Orchester, beim Lärm einer großen Volksmenge, nehmen die Wellen eine Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit und oft auch eine Erregtheit an, von der wir uns keine Vorstellung machen können. Fast zahllose Tonwellen der verschiedensten Art kreuzen sich; keine stört die andere. Das weite Wassermeer mit seinen Wundern scheint da weit zurücktreten zu müssen vor diesem großen Luftocean mit seiner ganz erstaunlichen Feinheit und Empfindlichkeit. Ohne diese wunderbare Einrichtung des Schöpfers stände der Mensch neben seinen Mitmenschen vereinsamt, fast wie in einer schweigenden, todstillen Wüste, ohne andere Verkehrsmittel als Gebärde und Schrift.

Nicht mindere Zeugen für die Weisheit Gottes sind die einfachen und wunderbar sinnreichen Werkzeuge, von denen das eine den Ton erzeugt, das menschliche Stimmorgan, das andere ihn ergreift, das Ohr. (Vgl. Lorinser, Buch der Natur, Band VII).

Zweites Kapitel.

Die Tonschritte oder Intervalle.

Die Entfernung eines Tones von einem andern oder der Zwischenraum zwischen zwei Tönen heißt **Intervall** (intervallum, Zwischenraum). Man benennt die Intervalle mit lateinischen Ordnungszahlen, indem man nicht die Zwischenräume, sondern die Stufen zählt, wobei die erste Stufe mit eingerechnet wird. Die 1. Stufe heißt Prim. Das Intervall von einem Ton zum unmittelbar aufwärts folgenden heißt Secund, das zur nächstfolgenden Stufe Terz, dann weiter Quart, Quint, Sext, Septim, Octav u. s. w. Geht man von einem höher gelegenen Tone in die Tiefe, so nennt man den Tonschritt wohl auch Untersecund u. s. w.

Man unterscheidet große und kleine Secunden, je nachdem der dazwischenliegende Tonschritt ein ganzer oder ein halber Ton ist (c d, e f). Die Alten sagten dafür tonus und semitonium; auch wir sagen heute noch Ton, Ganzton, Halbton. Es wird also mit dem Worte „Ton" bald dieses Intervall einer großen Secund, bald der einzelne erklingende Ton für sich genommen bezeichnet.

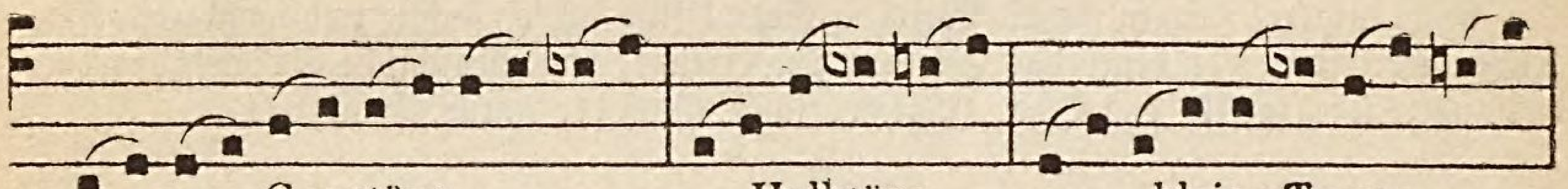
Die Terz ist eine große, wenn sie zwei Ganztöne, eine kleine, wenn sie einen Ganzton und einen Halbton umfaßt.

Die Quart, durch die vierte Stufe abgegrenzt, umschließt gewöhnlich zwei Ganztöne und einen Halbton. Die Quart mit 3 Ganztönen (Tritonus) ist ein in der Musik schwer brauchbares, meist übelklingendes Intervall. Zwei Ganztöne nach einander gesungen klingen kräftig und stark; darnach

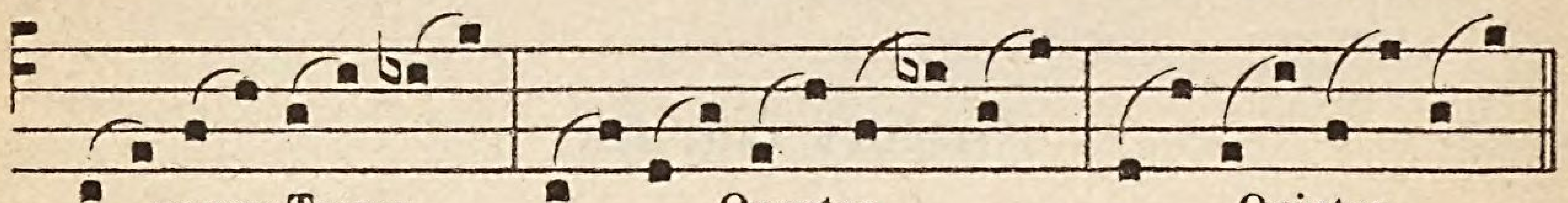
aber verlangt unser Ohr eine Milderung durch einen Halbton; einen weitern Ganzton empfindet es als hart und wehethuend. Dem angehenden Sänger kommt nach zwei Ganztönen der Halbton von selbst; erst durch Uebung lernt er den Triton, die übermäßige Quart, singen.

In einer diatonischen Tonreihe kommt der Triton vor von f nach h. (Das Intervall von E nach B in die Tiefe liegt außerhalb der im Choral gebräuchlichen Tongänge.) So oft daher diese beiden Töne in melodischer Verbindung stehen, (f – h – f) wird h um einen halben Ton vertieft und be (Bmolle des Mittelalters) oder sa genannt. Dieses b klingt weich und schlägt den Melodiegang von der aufsteigenden Bewegung nieder und drängt ihn der Tiefe zu, während das h (B durum) zu c hindrängt, die Melodie nach oben führt, und hell, offen, zuweilen selbst selbst schroff und hart klingt. In einigen wenigen Melodien hat man zur Vermeidung des Triton zwei andere Halbtöne, ein erhöhtes f (fis) und ein vertieftes e (es), worüber später Näheres.

Wenn wir die im nächsten Kapitel erklärte Notenschrift vorausnehmen, können wir die im Choral gebräuchlichen Intervalle so zusammen stellen:



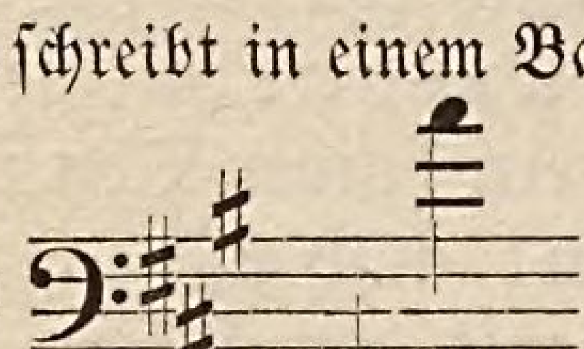
Ganztöne. Halbtöne. kleine Terzen.



grosse Terzen. Quarten. Quinten.

Ueber das Intervall einer Quint gehen die alten Choralmelodien nicht hinaus. Eine Sext, Septime oder Octav zeigt eine verdorbene oder späterer Zeit entstammende Melodie an. Die moderne Musik hat noch eine ziemliche Zahl anderer Intervalle, theils weitere,*) theils durch chromatische Veränderungen erstellte (verminderte, übermäßige Sekunden, Terzen). Sie sind insgesammt schwer zu singen und mehr geeignet zur Darstellung und Erweckung leidenschaftlicher Affekte. Darum entsprechen sie der erhabenen Ruhe und heiligen Würde des Dienstes Gottes nicht. So wenig Intervalle brauchen ist allerdings eine Beschränkung in den musikalischen Mitteln, aber eine solche, die Segen bringt. Gleichwie zum Kelch des Altares nur das Gold, so ist zum Lobe Gottes nur das edelste Tonmaterial, sind nur die schönsten Intervalle der Diatonik würdig genug.

---

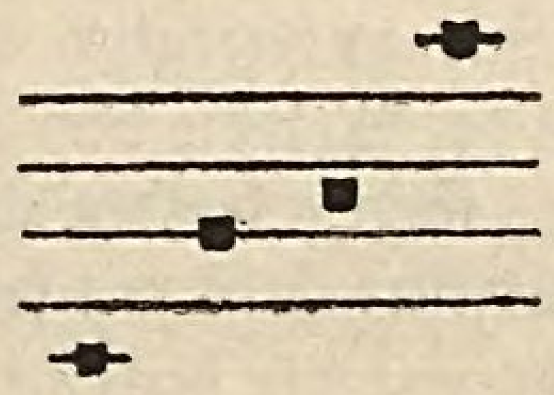
*) Händel schreibt in einem Baßsolo eine Stelle mit einem Intervall von zwei Octaven und einer Sext  (vgl. Chrysander, Händelbiographie I, 244).

Drittes Kapitel.

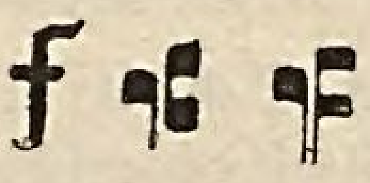
Die Noten oder die Zeichen der Töne.

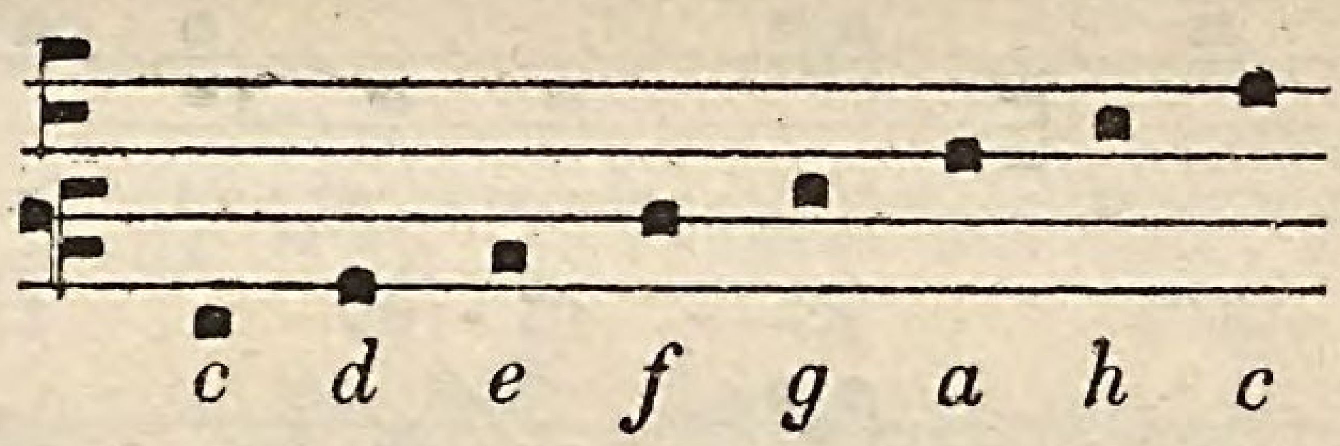
1. Linien. Schlüssel.

Um die Töne nach ihrer verschiedenen Höhe anschaulich darzustellen, gebraucht man jetzt im Choral **vier Linien** und stellt die Tonzeichen auf und zwischen dieselben. Wenn die Melodie so ausgedehnt ist, daß das System von vier Linien nicht ausreicht, wendet man kleine Nebenlinien an:

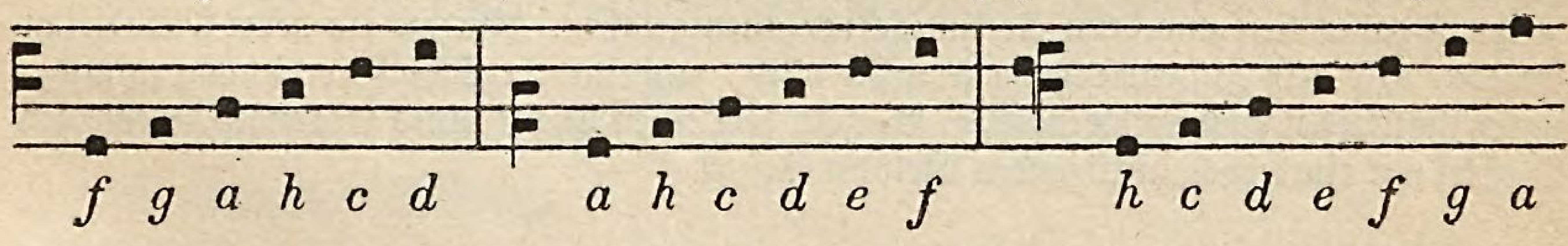


Durch die Linien ist die Höhe und Tiefe der Töne im Allgemeinen angedeutet. Um über jeden Ton genaueren Aufschluß zu geben, setzt man vor eine Linie den Buchstaben, welche den daraufstehenden Ton bezeichnet.

Diese Buchstaben oder Schlüssel c und f, haben mit der Zeit verschiedene Form erhalten  und  Beide C und F-Schlüssel sind im Choral nicht auf eine bestimmte Linie beschränkt. Gewöhnlich steht c auf der obersten oder f auf der zweituntersten Linie:



Wenn eine Melodie sich in der Höhe bewegt, rückt man, um keine Nebenlinien schreiben und das System selbst unbenutzt lassen zu müssen, die ganze Tonleiter zwei Stufen herab und schreibt den C-Schlüssel auf die zweite, unter Umständen auf die dritte Linie; ebenso rückt man den F-Schlüssel um ein oder zwei Linien empor, wenn die Melodie sich in der Tiefe bewegt.



Die Tonhöhe der Melodie ist von dieser **Schlüsselversetzung** ganz unabhängig. Die Choralnotenschrift zeigt nur die Intervalle, keine bestimmte Tonhöhe an. Man stimmt die Melodie an, entsprechend ihrem Charakter und andern maßgebenden Umständen.

Die Alten setzten oft vor 2, 3 oder alle Linien die betreffenden Buchstaben

c.. gelb
a________________________________
F.. roth
D________________________________

und malten die Linien, unter welchen der Halbton stand, mit rother und gelber Farbe. Durch Beides wurde die Notenschrift lebendig und anschaulich.

Aus den auf verschiedenen Stufen stehenden C und F-Schlüsseln sind unsere modernen Notenschlüssel hervorgegangen.

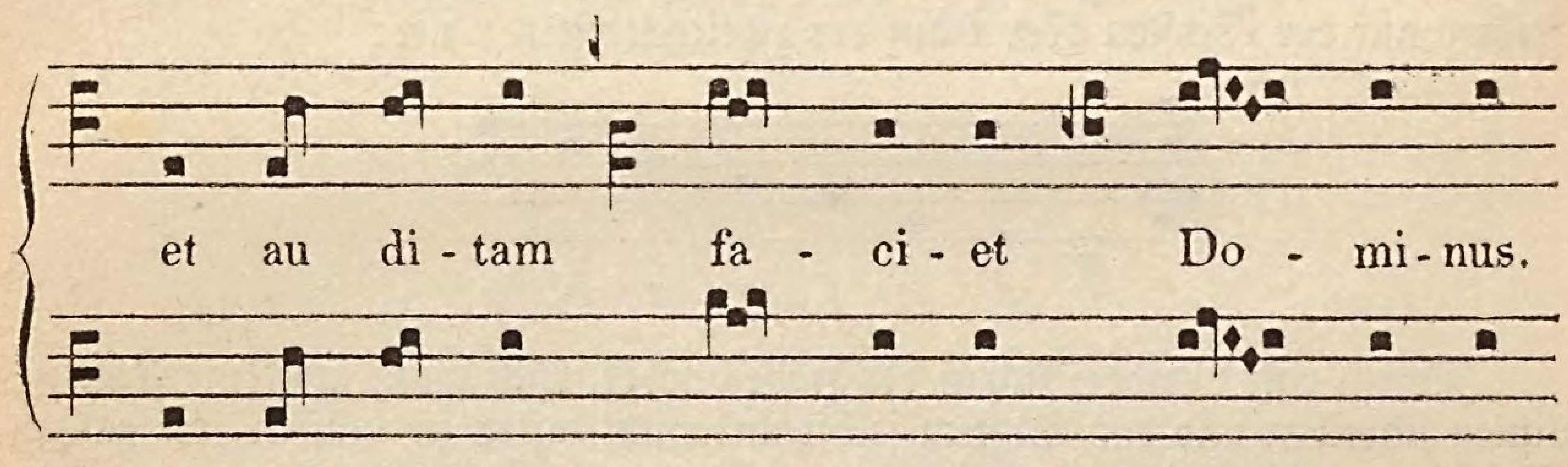


Discant-, Alt-, Tenor-, Bass-, Violinschlüssel.

Der letzte, G oder Violinschlüssel, ist der früher zuweilen als Choralnotenschlüssel gebrauchte Buchstabe G.

Die modernen Schlüssel sind unbeweglich auf ihrer Linie, haben also nicht die Möglichkeit, in verschiedener Tonlage der Melodie dem Bedürfniß durch eine gewisse Freiheit und Leichtigkeit entgegen zu kommen. Selten werden einem modernen Sänger alle Schlüssel geläufig, während der Choralist in kürzester Frist mit seinen Schlüsseln bekannt wird.

Bis vor Kurzem stellte man nicht nur die verschiedenen Melodien, sondern auch innerhalb einer Melodie oder selbst einer melodischen Phrase den Schlüssel höher oder tiefer. Man scheint im Mittelalter die Regel gehabt zu haben, womöglich keine Note außerhalb des Systems zu schreiben. Um das theure Pergament zu sparen oder zur Erzielung einer gleichmäßigen, schönen schriftlichen Darstellung drängte man Text und Notenlinien so eng aneinander, daß für Nebenlinien kein Platz war. Kam nun im Laufe der Melodie eine Stelle mit hohen Tönen, so rückt man für diesen Melodietheil den Schlüssel herunter und nachher wieder hinauf. Vor den versetzten Schlüssel schrieb man ein kleines Warnungszeichen Custos, Führer, das die Stelle bezeichnete, auf welcher ohne Schlüsselversetzung die folgende Note stehen müßte.



Für den Sänger ist diese Schlüsselveränderung sehr unbequem. Der Fluß der Melodie in der schriftlichen Darstellung, die für ihn so wichtig ist, wird unterbrochen. Um eine so geschriebene Melodie gut singen zu können, muß man sie beinahe auswendig lernen. Mit Recht ist daher diese unbegründete Antiquität fallen gelassen. Nur wo ein neuer Melodiesatz anhebt, also kein Zusammenhang zerrissen wird, erscheint die Schlüsselversetzung zulässig, unter Umständen auch nothwendig, z. B. nach dem ersten Theile eines Graduale, wenn der Versikel mit einer hochaufsteigenden Melodie einsetzt.

2. Notenformen.

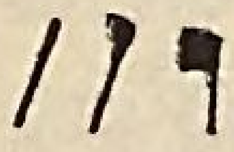
Die Choralmelodie wird mit verschieden gestalteten Notenzeichen geschrieben. Die Grundform ist der quadratische Notenkopf ■. Die Zahl der choralischen Notenzeichen ist verschieden nach Ländern und Zeiten. Um ihre Bedeutung zu erkennen, ist es nothwendig, auf den Ursprung derselben aus den Neumen, der ältesten Choralschrift, zurückzugehen.

Die Neumen sind die Tonzeichen der ältesten liturgischen Gesangbücher.

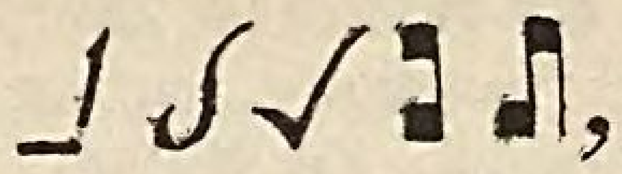
Der Name ist abzuleiten von νεύω winken, νεῦμα, Wink, oder von πνεύω athmen, πνεῦμα, Athem. Die Neumen sind die zu einer musikalischen Schrift gebrauchten und mannigfach zusammengesetzten alten Accentzeichen. Die Accente sind:

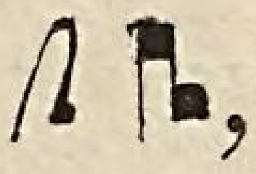
´ accentus acutus, ` accentus gravis, ^ accentus circumflexus.

Der Acutus ´ bezeichnet die mit einer Hebung des Tones zu sprechende Silbe, als Musikzeichen den höheren Ton, der Gravis den tieferen Ton, mit dem man die unbetonte oder tonlose Silbe spricht. Der Circumflex ist ein zusammengesetzter Accent, den die Alten gesprochen zu haben scheinen, indem sie die damit bezeichnete Sylbe im Tone heben und wieder sinken ließen; als Musikzeichen bedeutet er einen höheren und einen nachfolgenden tiefern Ton. Als Musikzeichen haben die Neumen andere Namen und Gestalt; die Schrift rundet sich ab, und zeigt nur noch in Umrissen die ursprüngliche Zusammensetzung.

Die Virga  ist der Acutus, ein einfacher Ton, in Verbindung mit andern ein höherer.

Das Punctum  ist der umgelegte, oder zu einem Punkte verkürzte Gravis, ein tieferer Ton.

Der Podatus (Pes)  der Anticircumflex, ein Gravis und ein Acutus, ein tieferer und ein höherer Ton.

Die Clivis (Flexa)  der Circumflex, Acutus und Gravis, ein höherer und ein tieferer Ton.

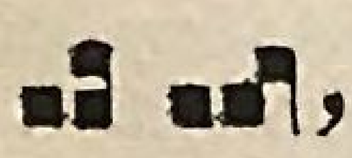
Der Porrectus  eine Clivis mit beigefügtem drittem, höherem Ton.

Der Torculus  ein Podatus mit einem dritten, tieferen Tone.

Torculus resupinus  Torculus mit einem Acutus, vier Töne, von denen der zweite und vierte höher sind.

Porrectus resupinus  Porrectus mit einem Gravis, vier Töne, von denen der erste, und dritte höher sind.

Der Scandicus  Punkte mit einem Acutus, eine aufsteigende Tonreihe.

Der Salicus  dem vorigen verwandt, mit zwei Tönen auf gleicher Stufe.

Der Climacus  Acutus mit Punkten, absteigende Töne.

Die Notenzeichen für Tonverzierungen sind:

Das Quilisma  vielleicht eine Art Triller.

Der Epiphonus, ein Podatus mit verkürztem zweitem Ton.

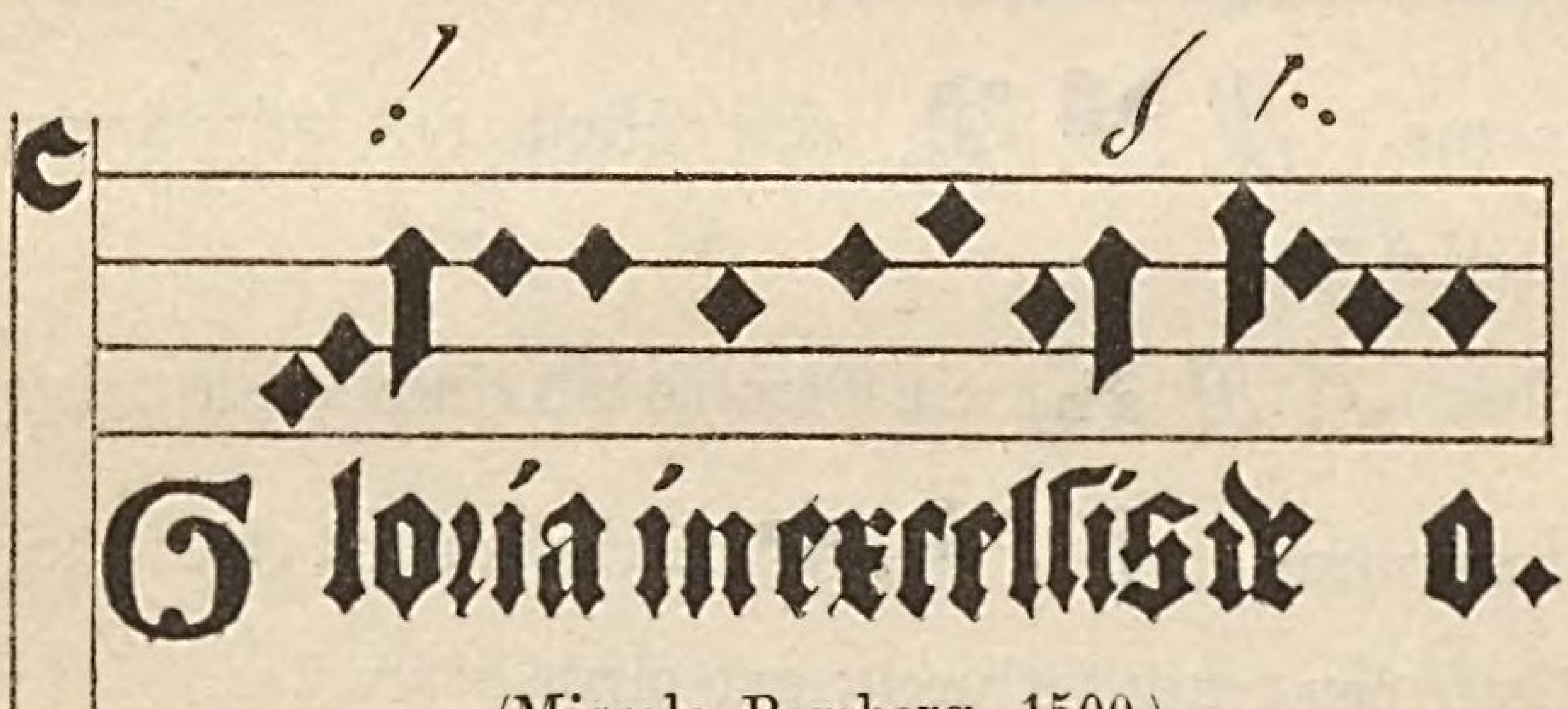
Der Cephalicus, eine Clivis mit verkürztem zweitem Ton.

Der Strophicus, Bistropha, Tristropha, ein etwas gedehnter, mit irgend einer Vibration zu singender Ton. Ebenso bedeutet

Der Oriscus, der andern Figuren angehängt wird, eine leichte Dehnung.

Der dicke Strich, die verdickte Gravis im Porrektus und andern Figuren, bedeutet nicht etwa einen schweren Ton, sondern eine leichte Tonverbindung. Er findet sich überall in Handschriften und ältern Choraldrucken, auch in der Folioausgabe der offiziellen Chorbücher. In der Handausgabe ist er nicht und ist darum auch in diesem Lehrbuch vermieden.

Die Neumen waren in der ersten Hälfte des Mittelalters ohne Linien; sie bezeichneten daher auch keine bestimmten Intervalle, sondern nur das Auf- und Absteigen der Melodie im Allgemeinen und die Verbindung der Melodie zu Figuren oder Tonbildern. Vom 11. Jahrhundert an (durch Guido von Arezzo) wurden sie auf Linien gestellt und gaben also die Melodie vollständig und genau. Vom zwölften Jahrhundert an bildete sich in Frankreich die linirte Neumenschrift zur **Quadratschrift** um und ging von hier in andere Länder über. In Deutschland wurde die Neumenschrift durch Verdickung der Linien und Köpfe zur sogenannten Hufnagelschrift



(Missale Bamberg. 1500.)

Nach der Erfindung des Buchdruckes erhielt sich diese Schrift für längere Zeit nur in den rheinländischen Diözesen; die Quadratschrift wurde herrschend. Die mittelalterlichen Notenformen waren vielgestaltig und dem Wesen der Choralmelodie angepaßt. Ihrer wurden am Schlusse dieser Periode immer weniger, bis endlich Nivers im achtzehnten Jahrhundert zugleich mit der Melodie auch die Schrift vereinfachte, und jene ganz gleichen, dicken, schweren Notenköpfe einführte, welche der damals Ton um Ton einförmig sich dahin windenden Melodie entsprachen.

Die Notenschrift hat die Aufgabe, nicht nur die Melodie zu fixiren, sondern auch, sie in möglichst anschaulichem Bilde darzustellen. Aus der schriftlichen Darstellung selbst soll uns das innere Leben der Melodie, ihr Rhythmus, entgegen treten. Da wir nun einen zweifachen Choral haben, den einfachen, gekürzten, neueren der offiziellen Chorbücher, und den mit oft sehr reichen Melodien ausgestatteten, ältern, so wird sich nach dem darzustellenden Gegenstande auch die Schreibweise richten müssen. Die vereinfachte Melodie reicht mit wenigen Zeichen aus, obgleich man wünschen möchte, daß zur Erleichterung der Sänger von den Notenformen der älteren Zeit mehr erhalten wäre. Um die feingegliederte ältere Melodie gut rhythmisch zu schreiben, reichen ein paar Notenfiguren nicht aus. Die linirte Neumenschrift ist ein Tongemälde, das mit seinen Linien und festen Punkten die ganze Melodiebewegung übersichtlich darstellt. Aehnliche Vor-

züge hat die noch in der besten Choralzeit aus ihr abgeleitete ältere Quadratschrift, in welcher die Melodien geschrieben sind, die als Beispiele der alten Choralmelodie im Anhang beigegeben sind.

Man hat in unserm Jahrhundert wiederholt Versuche gemacht, die quadratischen Choralnoten mit den modernen Musiknoten, welche dem Sänger schon bekannt sind, zu vertauschen. Das kann nur zum schweren Schaden des Chorals ausschlagen. Die moderne Notenschrift kann die Gruppirung der Melodie, die ganze übersichtliche Darstellungsweise der Choralnoten unmöglich haben. Der Sänger verbindet mit den modernen Noten die Vorstellung gewisser Zeitwerthe und andere Begriffe aus dem Gebiete des Taktrhythmus. Das verdirbt die Choralmelodie. Die Tradition, eine viel hundertjährige Erfahrung und Uebung, haben dem gregorianischen Gesange diese Schrift wie ein gottesdienstliches Chorgewand gegeben; ohne dasselbe, im Frack moderner Musikschrift, wird er modern. Diese fremden, mit Unrecht so gefürchteten Quadratnoten sind ein großes Merkzeichen, das den Eingang ins Heiligthum kündet. Sie lesen zu lernen und als die geeignetsten Schriftzeichen für eine leicht bewegte, rasch fließende, fein empfundene Melodie lieb zu gewinnen, ist eine Aufgabe, welche ein gut disponirter Sänger erfahrungsgemäß in kürzester Frist löst, wie ja die ganze Schwierigkeit wegen der alten Noten von vererbten Vorurtheilen herrührt.

Schließlich sei der Sänger noch an die Wahrheit erinnert, daß keine Tonschrift im Stande ist, eine so lebendige, eigenthümliche Melodie wie die gregorianische, vollständig und allein genügend darzustellen. Man muß nach einer guten Tonschrift unter einem Lehrer singen und sich üben, bis das Gefühl genug gebildet ist, um den in der Melodie liegenden, in Notenformen angedeuteten Ausdruck herauszufinden.

Viertes Kapitel.

Stimmbildung.

Wenn der Sänger zu einem schönen, der Feier des Gottesdienstes würdigen Gesange auch die wesentlichen Erfordernisse mitbringt: eine gute Stimme, musikalische Begabung und ein für melodische Schönheit empfängliches Gemüth, so bedarf er doch, um diese Gaben der Natur zum Lobe seines Schöpfers gut verwenden zu können, noch eines wichtigen Faktors, einer **guten Schulung.** Die Natur gibt dem Menschen nirgends eine Fähigkeit vollendet, sondern so, daß er sie durch eigene Arbeit vervollkommnen kann und muß. Die nöthigen Eigenschaften und Vorbedingungen zu einem guten Gesang finden sich selten beisammen. Fleiß und gut geleitete Uebung können jedoch die Mängel der Natur oder die Fehler aus übler Angewöhnung verbessern oder heben. Darum ist für jeden Sänger eine Gesangsschulung nothwendig oder wünschenswerth. Diese besteht darin, daß man in einem planmäßig geordnetem Gange der Gesangsübungen die Schwierigkeiten, welche im Kunstgesange vorkommen, in ihre Elemente auflöst, sie in natürlicher Reihenfolge überwinden lehrt, und dem Sänger die Gewandtheit beibringt, daß ein gutes Singen für ihn nicht mehr die Sache des Zufalls oder glücklicher Stimmung, sondern ein sicheres, wohlbewußtes Können ist. Auf diesem Wege kann auch eine von Natur aus geringer ausgestattete Stimme zu

größerem Wohlklang gebracht werden; aber auch das reich begabte Organ bedarf einer solchen Ausbildung, damit die guten Anlagen auf dem Weg, den die Natur weiset, entfaltet werden. Die Stimme soll an Glanz und Tonfülle, der Sänger an Gewandtheit, sie zu gebrauchen, gewinnen. Zu diesen mehr äußeren Vortheilen, welche die Stimme zu einem guten Instrument und den Sänger zu einem gewandten Spieler desselben machen, soll sich der höhere Vortheil gesellen, daß die innere, geistige Musikanlage geweckt, gefördert, veredelt wird. Der Sänger soll mit der Melodie fühlen, empfinden lernen. Die edle und dabei so natürliche, bald einfache, bald reiche Melodie des Chorals, der für jede heilige Stimmung und Bewegung des Herzens herrliche und tief empfundene Weisen hat, scheint uns dazu eine vortreffliche Schule, ein besonders geeignetes Material. Eine solide gesangliche Durchbildung ist für den Choralisten auch deßhalb wünschenswerth, weil der Gesang des heiligen Gregor ein feiner Gesang ist; er verlangt auch feine Empfindung für seine musikalischen Schönheiten, ein frommes Gemüth für seinen liturgischen Gebetsinhalt, eine gewandte Stimme, die fähig ist auszudrücken, was in diesen heiligen Schöpfungen lebt, jubelt.

Umfang und Dauer solcher Vorstudien werden verschieden sein müssen, je nach dem Ziele, das man sich steckt. Wer blos am Psalmgesange, Ordinarium missae und andern leichten Melodien sich betheiligt, bedarf nicht langwieriger Unterweisung; er braucht nur angeleitet zu werden, einen schönen Ton zu bilden, rechte Intervalle zu singen und anstatt in ungebundener Weise sich gehen zu lassen, mit Selbstbeherrschung seinen Gesang zu überwachen. Wer aber die reichen Jubelmelodien eines Offertorium oder Graduale singen will, der sei zu einer umfassendern gesanglichen Vorbildung eingeladen. Es wäre thöricht, in späteren Gesangsübungen hundert Mal an denselben Schwierigkeiten sich abzumühen und sie nie recht zu überwinden und zu beherrschen, anstatt in einem naturgemäßen Vorstudium sich die technische Fertigkeit zu erwerben, die es leicht macht, darüber sichern Schrittes hinweg zu gehen und dem heiligen Inhalte sich zu widmen. So wird es einem Sänger lange Zeit schwer fallen, gewisse Choralfiguren (Torculus, Porrectus resupinus) schön zu singen, wenn er nicht vorher einige darauf berechnete Uebungen gemacht hat.

Man erwäge noch, daß unsere Choralmelodien in dem musikalisch reicher begabten Süden entstanden sind, wo die Stimme klangvoller und schon die Sprache Gesang ist, daß der heilige Gregor eine sehr fleißige Uebung für nothwendig hielt und als Papst, kränklich und ans Bett gefesselt, seine kleinen Sänger übte.

Der Gedankengang für die nachstehenden Uebungen ist folgender: der Sänger muß einen schönen, guten Gesangston bilden lernen (2); das setzt einige Kenntniß der Stimmorgane, so weit sie fördernd oder schädigend auf die Tonbildung einwirken, voraus (1). Daran schließt sich die Lehre von der Aussprache des Textes (3) und Intervallübungen (4). Endlich folgen Modulationsübungen, durch welche die Stimme biegsam und elastisch werden soll.

Fünftes Kapitel.

Das Singorgan.

Ueber die Richtigkeit und Schönheit des Tones urtheilt das Ohr. Es ist aber von Vortheil für den Sänger, wenn er auch die beim Singen thätigen Organe und ihre Funktionen kennt; er weiß sie dann besser zu gebrauchen, und mit vernünftiger Schonung zu behandeln.

Beim Singen wirken mit

1. Die Lunge mit der Luftröhre (Athmungswerkzeuge),
2. Der Kehlkopf (Tonerzeuger),
3. Schlund, Mundhöhle (Tonbildner).

Die Lunge schöpft die zum Singen nöthige Luft und führt sie dem Kehlkopf zu. In dessen innerer Höhlung setzt die einströmende Luft zwei feine Muskeln in schwingende Bewegung, wodurch der Ton erzeugt wird. Der schwingende, tönende Luftstrom fährt durch den Schlund und die hintere Mundhöhle in den Vordermund, erhält hier seine Klangfarbe und wird mit dem Texte verbunden. Dieser ganze Hohlraum hat für den Gesangston die gleiche Bedeutung wie der am Ende des Rohres sich ausbreitende Schallbecher eines Blechinstrumentes.

Man kann des bessern Verständnisses wegen das menschliche Stimmorgan auch mit einer Orgelpfeife vergleichen.

Die Brust mit der Lunge ist der Windkasten und Blasebalg. Die Röhre der Orgelpfeife hat drei Theile; mit dem untern Theil, dem Fuß, läßt sich die Luftröhre unter dem Kehlkopf vergleichen. Der Mund, welcher durch vielerlei Muskelbewegung verschiedene innere Form erhalten kann, und die ganze Höhlung über dem Kehlkopf entspricht dem obern Ende der Pfeife, die bekanntlich durch den Orgelbauer sehr verschieden gestaltet wird, um verschiedene Arten von Tönen zu erhalten. Mit dem in der Mitte der Pfeife sitzenden, durch einen offenen Spalt angezeigten Apparat hat der Kehlkopf Aehnlichkeit. Die schwingenden Muskelhäute oder die Stimmbänder kann man den in manchen Pfeifen angebrachten schwingenden Zungen vergleichen. Eine gute Orgelpfeife fertigen verräth den Meister in Orgelbau, sein Stimmorgan zu einer guten Tonbildung naturgemäß zu gebrauchen, ist Sache eines rechten Sängers.

Ueber das wichtigste Organ, den Kehlkopf, ist noch zu bemerken: Er liegt wie die Speiseröhre an der Vorderseite des Halses und ist durch seine natürliche Lage sehr geschützt, was auch anzeigt, daß es ein empfindsames, und einer sorgfältigen Hut bedürftiges Organ ist. Durch Niederneigen des Hauptes beim Singen wird es gedrückt und beengt. Die beiden Stimmbänder sind feine Muskelhäutchen, welche von den Wänden der Röhre gegen die Mitte hin sich ausbreiten und dieselbe ganz abschließen können. Durch einen ebenso einfachen wie kunstreichen Apparat von Knorpeln und Muskeln können sie geöffnet, geschlossen oder gespannt werden. Beim tonlosen Athmen sind die Bänder schlaff und die zwischen ihnen liegende Stimmritze weit offen; beim Singen werden sie gespannt und treten zusammen. Die durch die enge Ritze einströmende Luft bringt die Bänder in Bewegung, welche den Luftstrahl selbst ergreift und zum Tönen bringt.

Ist die Stimmritze weit, so geht ein dicker Luftstrom durch; der von ihm erzeugte Ton ist tief wie bei einer großen Orgelpfeife; umgekehrt ist der Ton bei enger Ritze höher. Die Stimmbänder können verschieden stark gespannt werden; die mehr gespannten geben gleichfalls einen höhern Ton wie die stärker gespannten Saiten einer Violine. Auch durch Verkürzung der Bänder kann man den Ton erhöhen, ähnlich dem entsprechenden Vorgang an der

Geige. Ebenso wird durch einen verstärkten, mit größerer Kraft einströmenden Luftstrom wie bei Blasinstrumenten der Ton höher. Dies zarte, seelenvolle Instrument vereint in sich die Vortheile der verschiedensten Toninstrumente und wird mit Recht als ihr ideales Vorbild betrachtet.

Hohe Töne strengen mehr an und ermüden, starke gleichfalls; tiefe Töne ermüden weniger, verbrauchen aber mehr Luft. Wenn man hohe Töne durch starkes Singen erzwingen will, wird die Muskel übermäßig angestrengt; die Stimme versagt dann zur Strafe oder wird heiser und verschwindet zuweilen für immer. Man kann aber durch kluge, allmählige Uebung den Stimmumfang erweitern. Bei stärkerer Spannung verlieren die Bänder ihre Elasticität; die höhern Töne sind daher hart. Man übe sich, sie leise anzusingen, singe zunächst nur die an der Grenze des leicht Erreichbaren liegenden hohen Töne und gehe nur langsam und vorsichtig in die Höhe. Bei Indisposition durch Erkältung die Höhe mittelst Kraftanstrengung erzwingen zu wollen, ist eine Mißhandlung der Stimme und ein sicherer Weg, sie zu ruiniren. Man muß dem Organ die schönen Töne abschmeicheln.

Mit der Construction des Kehlkopfes hängt auch die Verschiedenheit der Stimmen zusammen. Frauen, Mädchen und Knaben haben eine enge Stimmritze und einen hohen Ton. Mit der körperlichen Entwicklung (15.—17. Jahr) geht auch die des Kehlkopfes vor sich. Die Stimmritze wird weiter; die Knabenstimme wird zur männlichen Baß- oder Tenorstimme. Die Anzeichen der beginnenden Stimmveränderung, Mutation, sind: Heiserkeit, rauher Ton, Ueberschlagen der Stimme, bald eintretende Ermüdung, Versagen der höhern Töne. In dieser Zeit soll man am besten gar nicht singen. Mäßiges Singen in den mittleren Tönen, soweit es die Stimme nicht ermüdet, wird von manchen Lehrern erlaubt.

Der Sington wird durch weitere mitwirkende Organe in seiner Klangart näher bestimmt. Bei der Geige wird der Ton durch den Resonanzkörper verstärkt und durch die Form desselben wesentlich beeinflußt, indem die dünnen Wände mitschwingen und im hohlen Raum den Schall verstärken. Aehnlich verhält es sich mit der menschlichen Stimme. Bei tiefen Tönen vibriren die Brustwände und die Luftröhre mit. Man kann die Schwingungen leicht wahrnehmen, wenn man die Hand auf die Brust legt, und man spürt, wie dieselben bei höheren Tönen in die obern Theile zurückgehen. Man unterscheidet demnach in der Stimme kleine Tongruppen, die ihrem Klange nach zusammen gehören und die Register genannt werden nach einer verwandten Stimmeneintheilung auf der Orgel. Beim Uebergange von einem Register ins andere sind die Töne nicht gleichmäßig; dieser Bruch muß durch fleißiges und aufmerksames Singen der Scala ausgeglichen werden. Der Uebergang ist schroff in die sogenannte Kopfstimme, was nicht von der Resonanz, sondern von einem Vorgang im Kehlkopf herrührt. Es fallen bei einem hohen Grad von Spannung mit einem Ruck die Bänder zusammen und schwingen nur mit dem äußersten Rande, welcher die Ritze bildet. Daher sind diese Töne dünn. Es kostet viele Uebung, bis sie im Gesange brauchbar und der Uebergang zum tiefern Register leichter und natürlicher wird.

Sechstes Kapitel.

Tonbildung.

Der Gesangston soll wohlklingend, voll, kernhaft, lieblich, edel, fest, scharf geschnitten sein. Das Erste ist, die rechte Vorstellung im Sänger zu erwecken, indem man einen schönen Ton vorsingt und zeigt, wie daneben ein ungebildeter, geistloser Ton sich ausnimmt. Diese Vorstellung kann man im Laufe der Gesangsschulung vervollkommnen, indem man auf die einzelnen Punkte aufmerksam macht, welche die Klangschönheit bedingen, die Mittel, welche sie steigern, die Fehler, welche sie trüben oder zerstören. Nach diesem ideellen Tone muß der Sänger seinen eigenen Gesang fortwährend corrigiren. Beständige Selbstüberwachung sei Gesetz und werde zur Gewohnheit; bei den Gesangsübungen soll der Sänger gleichsam immer die Hand ans Ohr legen, um seinen eigenen Ton zu belauschen. Dadurch wird auch die geistige Empfänglichkeit für das Schöne geschärft.

Beim Ton unterscheidet man den Ansatz in der Kehle (Tonerzeugung) und den Anschlag im Munde (Tonbildung).

Wie man beim Aussprechen des Buchstabens p die Lippe mit einer gewissen raschen, energischen Bewegung öffnet, so soll man zum rechten Ansatz des Tones im Kehlkopf die Stimmbänder öffnen. Die Bewegung darf nicht heftig, gewaltsam sein, sondern sanft, aber rasch und bewußt. Der Ton soll rein, glatt, mit einem vollen Kern beginnen, nicht mit halbem Ton, halb offener Stimmritze, die sich erst währand des Singens in Positur setzt, nicht mit tiefer liegenden, einleitenden Verzierungen. Durch dieses feste Einsetzen werden die Stimmbänder so gespannt, daß schon anfangs der volle, ganze Ton klingt.

Diesen Tonansatz, auch Stimmritzanschlag genannt, übt man auf dem Vocal a in einer mittleren Stimmlage; mit einem Consonant vor dem Vocal (la) ist die Uebung leichter, aber weniger belehrend. Auch bei den späteren praktischen Uebungen achte der Sänger streng auf diesen richtigen Ansatz.

Von der physischen Beschaffenheit des Kehlkopfes, der Stimmbänder, hängt die wesentliche Schönheit des Tones ab. Hier bei seiner Geburt erhält er den Klang, der durch andere Mittel wohl veredelt, aber nicht gegeben werden kann. Kräftige Stimmbänder erzeugen einen kräftigen, klangvollen Ton, spröde einen trockenen. Von den Stimmbändern hängt die eigentliche Schönheit des Tones, der metallische Klang, ab. Durch Uebung kann man den Tonklang verstärken und besonders die Elasticität und Beweglichkeit der Stimmbänder im Uebergang von einer Lage zur andern vermehren.

Der im Kehlkopf erzeugte Ton muß geformt, gebildet werden. Das geschieht vorzugsweise im Vordermunde. Der tönende Luftstrom, die vibrirende Luftsäule soll aus der Kehle in einem concentrirten Strahle aufsteigen, ohne zu zerflattern oder zu zerfahren, irgendwo anzustoßen oder seitwärts von der geraden Linie abgelenkt zu werden und soll im Vordermund am Oberkiefer, ungefähr da, wo die Zähne ansetzen, anprallen, anschlagen. Der Mund muß dabei mäßig geöffnet sein, so daß etwa der Daumen zwischen den Zähnen Platz hat; eine weitere Oeffnung macht gewöhnlich den Ton grell, eine engere dumpf. Bei verschiedenen Organen ist jedoch die Oeffnung bald etwas weiter, bald enger zu machen, wie eben der schöne Ton

es erfordert. Als **allgemeine Regel gilt: Man bilde den Ton im Vordermund und befestige ihn dort durch genügende Uebung.**

Wenn man so mit einer gewissen Energie den Tonanschlag in den Vordermund dirigirt, wird der Ton anfangs etwas schwächer und spitzer. Mit der Zeit wächst er an Kraft und zeichnet sich gegen den früheren Klang aufs vortheilhafteste aus. Er ist hell, klar, durchdringend, füllt weite Räume mit seinem metallischen Klang, ist geeignet, auch in einer größern Sängerschaar durchzudringen. Ein anders gebildeter Ton ermüdet bald und strengt die Stimme mehr an, während beim Singen im Vordermund das Organ geschont wird und länger ausdauert. Der nicht ganz vorn gebildete Ton ist verschwommen, schwammig; der andere dagegen fest, hart, wie gehämmert, hell und offen und mehr dem zu offen zugeneigt.

Durch diesen rechten Anschlag werden die meisten Fehler gehoben, die man beim Tonbilden begeht. Sie bestehen darin, daß der tönende Luftstrahl auf seinem Wege durch Schlund und Mund verirrt oder doch beeinflußt wird. Man hört es dem Ton leicht an, wenn er in der Kehle oder Hintermund anschlägt; er klingt dumpf und wird heller, je mehr er nach vorn rückt (Kehlton, Gaumenton). Den Nasenton entfernt man, indem man die Nase zuhält und alle Vocale singt, bis sie rein klingen und diese Procedur wiederholt, so oft später im Gesang der Fehler wiederkehrt.

Man zeige dem Sänger, wie der Ton an Wohlklang gewinnt, je mehr sein Erklingen hörbar und fühlbar nach vorn geht.

Siebentes Kapitel.

Die Aussprache des Textes.

Der gute Gesangston soll mit dem Textworte richtig verbunden werden. Melodie und Text sollen eine Einheit bilden, in der nicht das Eine das Andere schädigt, sondern verschönt. Die Töne sollen durch die Worte belebt, diese durch die Töne verklärt, gehoben werden. Oftmals ist in Folge natürlicher Anlage der Sington nicht übel, verliert aber beim Sprechen einen Theil von seinem Klang. Noch öfter ist das Sprechen so, daß ein rechter Ton gar nicht entstehen kann.

Die Aussprache der einzelnen Laute hat weniger Schwierigkeit als die Verbindung derselben. Man unterscheidet Vocale (Selbstlauter) und Consonanten (Mitlauter). Auf dem Vocal ruht der musikalische Klang; er gibt den schönen Gesang; er soll daher die ganze Zeitdauer klingen. Die Consonanten unterbrechen die melodischen Klänge; darum sind sie kurz und schnell zu sprechen. Auf ihnen ruht aber die Deutlichkeit der Aussprache, weil sie das starke Knochengerüst der Sprache bilden. Man spreche sie also scharf und deutlich. Im allgemeinen müssen im Gesang wie in der gehobenen, emphatischen Sprache die Consonanten schärfer sein als in der gewöhnlichen Rede. Je mehr sich ein Sänger der reinen Melodie hingiebt, desto mehr wird er die consonantischen Klänge erweichen (vgl. die italienische Sprache!)

Je mehr der Gesang den Charakter des recitativen Sprachgesanges an-

nimmt, desto bestimmter, fester wird er gesprochen. Darauf beruht ein ziemlicher Unterschied der Textsprache im modernen Gesang und im Choral.

Die Aussprache der Vocale ist leicht. Der dünnste ist i; ihm folgt e; der mittlere, klangschönste ist a; dunkler sind o und u, welches wieder an i anschließt. Sie bilden einen Kreis:

i

e u

a o

Zwischen hinein kämen die Mischvocale oder Ablaute ü, ö, ä. Daran reihen sich die Diphthonge (Doppellaute) ai, au, ei, eu, ou. Das griechische y kann man wie i aussprechen.

Die Mundstellung zur Aussprache des a ist die Normalmundstellung, weil sie dem Gesange am Meisten zusagt. Ihr sollte jede andere möglichst nahe gebracht werden.

Man unterscheidet bei den Vocalen eine südliche, italienische und eine nordische, deutsche Aussprache. Während die Deutschen dunkle Vocale sprechen und singen, lieben die Italiener helle, offene Klänge. Diese sind edler und bildungsfähiger, und daher dem Gesange günstiger. Der Unterschied ist am stärksten bei o und u, welches in Deutschland mit rund zusammengezogenen, vorstehenden und verdickten Lippen gesprochen wird, während die Italiener die breite Mundspalte beibehalten, die Lippen verdünnen und an die Zähne anziehen. Besser als eine Beschreibung ist ein Vorsingen nach beiden Arten, wobei dem Sänger die verschiedenen Klangarten von selber klar werden. Der Vorgang ist folgender: Man singe a bei fingerdick geöffneten Zähnereihen, lege die Lippen dünn gezogen glatt an die Zähne, mache ebenso die Zungenspitze dünn und stoße den Ton gegen die Vorderzähne. Die gleiche Stellung behalte man bei e und i; bei o und u fällt es dem Anfänger schwer und wird nur durch Uebung geläufig, zu der man nicht Jeden verpflichten kann. Es genügt für viele, daß man kein zu dumpfes u in der Mundhöhle, sondern ein helleres, offenes bilde. „Das o sprechen die Italiener meist wie halbes a aus (vergl. das o in „Orgel", „Sorge") und das muß man im Deutschen auch thun", sagt der alte Singmeister Hiller († 1804, Cantor der Thomasschule in Leipzig). Die Textsprache darf aber nicht zu gekünstelt und der natürlichen Aussprache entfremdet werden. Man spricht a-angelus mit, und nicht a-an-gelus ohne Nasenlaut; man schreibt terrae und liest beide Vocale gleich, als ae. Der Klang des Vocals soll während der ganzen Tondauer der gleiche sein; die Mischvocale ae und oe darf man des bessern Klanges wegen bei längerer Modulation dem e nähern (coe-e-e-oelum).

Die Doppellauter muß man im Singen, wenigstens wenn sie nicht ganz kurze Töne haben, von einander trennen, auf dem ersten Laut die ganze Melodie singen und erst im letzten Ton den Doppellaut hören lassen; lauda singe man la-a-a-auda; ebenso e-e-e-euge.

Die Consonanten sind entweder stumme:

Lippenlaute: b, p, f,
Zungenlaute: d, t, g,
Gaumenlaute: g, k, ch,

oder klingende: l, m, n, w, j — r, s, sch, h, x.

Das r spreche man mit rollender, dünner Zungenspitze, nicht als Gaumenlaut unter Beihilfe der Zungenwurzel. Die Lippenbuchstaben spreche man mit dünnen Lippen, die Zungenbuchstaben mit der Zungenspitze, die Gaumenlaute im vordern Gaumen.

Jeder Laut, Vocal und Consonant, hat seine eigene Mundstellung. Der rasche Wechsel der Laute im Gesangstext bedingt einen raschen Wechsel in der Mundstellung. Die Schnelligkeit des Sprechens darf nicht das genaue Aussprechen der einzelnen Laute verwischen. Man

darf nicht beim Uebergehen zu einer neuen Lautsprache einen Rest der vorhergehenden Stellung behalten und den Laut mit dem vorhergehenden färben; auch der nachfolgende Laut darf keinen Einfluß haben. Man singe das reich melodirte a in Sanctus nicht mit einem Nasenlaut an (ang).

Das **Grundgesetz der Textsprache** im Gesang ist:

Man bilde die ganze Aussprache im Vordermund bei dünnen Lippen und dünner Zungenspitze und befestige sie dort.

Es erfordert diese Aussprache bei manchem Sänger eine Art Mundgymnastik; sie wird aber immer überraschend reich gelohnt.

Als praktische Uebungen sind zu empfehlen:

1. Das Singen mehrerer Vocale auf einem Ton, indem man langsam, dann schneller von einem zum andern übergeht:

Helle Vocale: i e i — i e i etc. e a e, i e a

Dunkle Vocale: o u o, u o u, u o a, a o u e i.

2. Wenn in mittlerer Tonlage die Vocale auch rein sind, so sind sie es doch nicht immer in höherer Lage. Man kann also von einem mittelhohen Ton langsam und leise singend in die Höhe steigen.

3. Recitationsübungen. Es hängt wohl mit der Eigenthümlichkeit des Chorals als einer freien gesanglichen Recitation zusammen, ist aber ein sicherer Erfahrungssatz, daß man die zum Choralgesang nöthige schöne, klare Aussprache am Leichtesten durch Recitationsübungen bekommt.

Solche Uebungen sollten nicht in einem niedern Sprechton, sondern in einem höhern Sington (a, b) gemacht werden. Material bieten in Seminarien die Lesungen, Epistel- und Evangelienperikopen oder die Psalmen, deren Text dadurch geläufiger wird. Man singe langsam, damit man Zeit hat, jeden Klang zu beobachten; während man die Consonanten kurz und scharf spricht, kann man die Vocale länger klingen lassen, um ihren musikalischen Wohlklang auszubilden. Die vielerlei Vocalmischungen in den Provincialismen sollen gehoben werden und der reine, ungetrübte Laut hervortreten. Wenn einzelne Vocale nicht hell klingen, so nehme man sie aus dem betreffenden Worte heraus, übe sie einzeln (nehme im Nothfall den Finger zwischen die Zähne, um die rechte Spaltweite zu behalten), bis der Klang hell geworden, und die Sprachwerkzeuge eine Gewohnheit angenommen; alsdann setze man die Vocale wieder ins Wort zurück.

Besonders für die zukünftigen Diener des Altars wären im Interesse der Würde des heiligen Dienstes solche Uebungen anzurathen.

In einem vollständigen Gesangkurs würden die Uebungen anders zu ordnen sein als im Folgenden geschieht. Man würde einige Zeit auf einem Ton üben, dann zu Verbindungen von zwei Tönen und langsam zu drei-, viertönigen Uebungen übergehen. Die folgenden compendiösen Uebungen werden aber ausreichen. Man könnte sie etwa folgendermaßen einrichten: Eine Stunde verwende man zur Erklärung der siebentönigen Leiter, der Noten und Schlüssel; in der zweiten folge die nothwendigste Belehrung über Tonbildung und beginnen die Singübungen. Alle weitern Bemerkungen und eingehenderen Erklärungen kann man bei den praktischen Uebungen einstreuen. Wie viel man gibt, hängt von den Umständen ab. Für ältere Sänger ist eine gründlichere Besprechung schon zu Anfang von Vortheil; bei ihnen kann man an den Verstand appelliren. Knaben sucht man in bildlichen und umschreibenden Ausdrücken das Nöthige beizubringen: den Ton herauswerfen, vom Mund wegnehmen, nicht in den Hals singen 2c. Die ersten Singübungen theile man in Intervall- und Recitationsübungen. Man kann auch immer zwischen hinein Uebungen nehmen, welche die Register der Stimmen ausgleichen und die höhern Töne ausbilden. Zu diesem Zweck kann man im Beginne der Stunde 5 — 8 Minuten auf Scalasingen verwenden. Die Schallkraft der Stimme wird vermehrt durch Singen gehaltener Töne, das sogenannte Messa di voce. Man beginnt den Ton im leisesten piano, läßt ihn

allmählich und gleichmäßig zum stärksten forte schwellen und im leisen piano wieder verklingen.

Wenn die Sänger Terzen sicher und Quarten ziemlich sicher treffen, kann man zur zweiten Abtheilung der Uebungen übergehen. Die Quarten- und Quintenübungen sind schon ziemlich schwer. Man kann vor Nr. 17 die Uebung Nr. 8 wiederholen, erst die Quart mit dem Mittelton und darnach den reinen Quartsprung singen. Aehnlich wären bei Nr. 21 zur Erleichterung einige Mitteltöne einzuschieben.

(Die hierher gehörigen Singübungen sind wegen typographischer Schwierigkeiten ans Ende des Buches gesetzt.)

Achtes Kapitel.

Bemerkungen zu den Singübungen.

1. Intervallübungen.

Die nachfolgenden Uebungen sollten mit den alten Namen do re mi etc. gesungen werden; die modernen sind wegen ihrer Einförmigkeit und Klanglosigkeit (de, ge, ce oder gar aeff) für den Gesangsunterricht nicht brauchbar*). Die alten Namen sind in Gesangschulen beibehalten, weil sie klangvoll sind, alle Vocale enthalten, mit dem Consonanten anheben und mit dem Vocal schließen (weßhalb auch das aretinische ut von italienischen Gesangmeistern mit dem zweckdienlichern do vertauscht wurde). Einen weiteren Vortheil bieten diese Namen für die Ausbildung des Tongefühls. Die natürlichen Intervalle sind einander nicht gleich. Die beiden Terzen si — sol und la — fa sind sehr verschieden; sol — mi klingt ganz anders als fa — re. Man sehe zu, daß der ganze weiche Klang des Phrygischen im mi liege, daß im fa das nachfolgende dorische re schon voraustöne; dadurch wird jeder Ton mit individueller Physiognomie ausgeprägt. Die moderne, zwölfmal erhöhte C durscala hat diese Unterschiede nicht. Der Schüler besitzt für diese Nüancen eine feine Empfindung. Er verbindet die Vorstellung des Tonklanges mit dem Namen und wird dadurch im Gesange unterstützt. Es ist darum schwerer, die Uebungen auf la la zu singen. Ersprießlich wäre es auch, der Reihe nach alle Vokale unterzulegen.

Der erste Zweck der Uebungen ist Erzielung der Treffsicherheit. Man verbinde damit die Tonbildung, Ansatz, Anschlag, Aussprache. Schon am ersten Ton soll man bessern und feilen und keinen ungebildeten Ton gestatten.

Der Tonbildung wegen singe man mit gedehnten Tönen, damit der Sänger seinen Ton verbessern kann. Man mache große Pausen, damit die Modulation, welche in den Tönen liegt und das Treffen der Intervalle zu leicht machen würde, unterbrochen wird; der Sänger soll absetzen und den Schritt abmessen, ehe er anhebt.

---

*) Der berühmte Componist Graun suchte sie darum durch die nach ihm benannten Graun'schen Silben zu ersetzen: da, me, ni, to, pu, la, be. Diese konnten sich aber neben den alten Namen nicht behaupten und sind jetzt vergessen.

Jeder Ton soll fest, bestimmt eingesetzt werden, hell und offen im Vordermund klingen.

Man singe immer nur mit halber Stimme, leise oder mittelstark; der Lehrer womöglich noch leiser, wodurch größere Aufmerksamkeit erzwungen wird; der leise Ton steht mehr unter der Herrschaft des Geistes. Man singe vor und nur selten mit. Mit schon etwas vertrauten Sängern kann man sogar sehr gut Uebungen halten, ohne selbst einen Ton zu singen. Man singe ohne Begleitung eines Klaviers oder Harmoniums, nur etwa von einer Violine unterstützt.

Die Tonhöhe kann man in verschiedener Weise nehmen, damit die Sänger lernen, alle Intervalle nach dem neuen Ton einzurichten.

Statt der gedruckten Uebungen kann man zur Abwechslung andere zusammenstellen; nur biete man dem Sänger, ebensowenig wie dem angehenden Klavierspieler, kein banales Zeug, das ihn abschreckt. Die folgenden Intervallübungen sind im Choralgeiste gehalten, zeigen alle Schönheit der natürlichen Intervalle und bieten zu manchen Bemerkungen aus dem Gebiete der Gesangsschulung und Choraltheorie Anlaß.

Man sorge für Abwechslung, Erfrischung in diesem ersten, theilweise trockenen Theile, lasse die Sänger abwechselnd zu zweien in verschiedener Zusammenstellung singen, daß die Stimmen in einander verschmelzen; man fördere den Wetteifer, fördere die Singlust. Man singe womöglich stehend, in aufrechter Haltung, dulde keine unpassende Bewegung, z. B. Schütteln des Kopfes, Gesichtsverzerrungen.

Es ist erstaunlich, zu welcher Fertigkeit man es bringen kann, mit welcher Schnelligkeit die Seele vom Anblick der Zeichen zur Ausführung des damit Bezeichneten übergehen kann. Die Seele vergißt bei zunehmender Fertigkeit alle Benennungen. Ein Blick genügt, um Alles zu überschauen. Die Regeln sind Krücken, welche man hinwegwirft, sobald man allein gehen kann (Hiller).

Neuntes Kapitel.

Bemerkungen zur zweiten Abtheilung der Singübungen.

Die zweite Abtheilung der Singübungen ist den leichteren Gesängen des Antiphonale entnommen. Es sind meist Bruchstücke aus den Vesperantiphonen. Das Wenige, was der Schüler über Tonarten und Rhythmus braucht, kann man dem II. Theil entnehmen. Voran stehen die Tonleitern, das beste Material zu Stimmübungen, und einige Grundformeln der betreffenden Tonarten. Doch passen die Leitern der plagalen Tonarten (2. 4. 6. 8.) zu Singübungen nicht, weil sie eigentlich nur zwei von einem Mittelpunkt ausgehende halbe Leitern sind. Dann folgen kurze, ausgehobene Melodiesätze, erst leichtere, dann schwerere. Im Verhältniß zu andern Gesangschulen ist das Uebungsmaterial beschränkt; doch wird es wohl für unsere Zwecke ausreichen. Räthlich wäre es, manche der kleinen

Sätze, oder noch besser, die ganzen Antiphonen auswendig zu lernen, damit der Geist sich an diese Melodien gewöhne, mit ihnen fühlen und in ihnen empfinden lerne. Die methodische Ordnung machte nothwendig, aus den ganzen Compositionen einzelne Sätze zu nehmen und verwandte oder ähnliche Melodientheile zusammenzustellen. Obgleich sie schön bleiben, war es nicht möglich, die ganze Schönheit, die in der Gesammtheit der Compositionen liegt, zu wahren. Es ist die Choralmelodie also nicht nach diesen Bruchstücken zu beurtheilen. Um eine Vorstellung von der ganzen Melodie und von der verschiedenen Art, sie einfach oder reich zu componiren, zu geben, sind am Schlusse einige ganze Antiphonen angefügt. Wenn man dazu noch die Gesänge im Anhange rechnet, wird es auch dem, der die liturgischen Choralbücher nicht zur Hand hat, möglich sein, sich eine Vorstellung von der Choralmelodie zu machen.

Aus dem Garten der abendländischen Kunst tritt der Sänger, welcher in der modernen Musik bewandert ist, in die freie Natur, aber nicht in eine schlichte, nordische, sondern in eine reiche, südliche, voll Gluth der Farben und der Empfindung. Wer an den Blumenflor unserer Kunstgärten gewohnt ist, wird Mühe haben, eine Feldblume zu bewundern, die edle Zeichnung, die feine Farbenstimmung, die Harmonie mit der sie umgebenden Natur zu erkennen. Aehnlich mag es dem Sänger mit den einfachen Antiphonengesängen ergehen. Wie ferner bei den Blumen weder lateinische Namen, noch ein System von Linné und De Candolle den eigentlichen Schönheitsgehalt erschließen, sondern nur die einfache, unbefangene Betrachtung, so auch in der Tonwelt. Accord, Takt, Harmonisirung sind ganz zu vergessen; aber auch an Dominante und Finale, an Tonart und den übrigen Apparat braucht man sich nicht zu erinnern. Man singe die Melodie, erfreue sich an ihrer Schönheit, und sie wird mehr sagen als jede Theorie. Einem rechten Sänger genügt die Melodie. Außer der rein natürlichen Schönheit der Melodien, ihrer edlen Form, ihrem vollen Klangesleben, ihrer tiefen Empfindung, achte man besonders auf den liturgischen Duft, den diese musikalischen Blüthen aushauchen. Sie verbreiten eine Athmosphäre der Andacht und frommer Weihe.

Zum Schlusse erinnere man sich an das Wort eines alten, erfahrenen Lehrers, daß, wie reines Silber um so mehr glänzt und blinkt, je öfter es in Gebrauch kommt, so dieser Gesang um so schöner wird, je öfter man ihn singt, in morem puri argenti omnis cantus, quo magis usitatur, eo magis coloratur (Guid. Aret. Microl. c. 17). Die jeder Tonart beigefügten Bemerkungen sollen sowohl den Uebungsstoff beleuchten, dem Lehrer Gedanken zu Belehrungen nahe legen, als auch über das Gebiet des einfachen Antiphonalgesanges im Allgemeinen orientiren.

Die Antiphonen des ersten Tones sind neben denen des achten die zahlreichsten im Antiphonale. Ihre Melodien sind sehr mannigfaltig, lehnen sich aber an wenige Grundformen an, so daß sie leicht zu erkennen sind. Eine solche Grundform bietet die Antiphon Qui mihi ministrat. Sie besteht aus vier kleinen Gruppen (1, 2, 3, 4), deren jede zweigliederig ist. Die Glieder stehen zu einander im Verhältniß der Umkehrung oder des Gegensatzes. Die Schlüsse sind sehr wohl disponirt. 1a und b schließen in f und a, 2a und b in doppeltem g, wodurch schöne Melodienklänge erreicht werden. Gruppe 1 ist einleitend, aufsteigend, 4 absteigend und abschließend. Gruppe 2 beginnt mit einer absteigenden Figur, Gruppe 3 schließt mit einer

entsprechenden; die dazwischen liegenden Figuren (2b und 3a) sind gleichfalls symmetrisch. Diese Harmonie ist nicht berechnet, mühsam erdacht, dafür ist die Melodie zu schön; man fühlt, daß die Melodie schon im Augenblicke ihres Entstehens diese Schönheit in sich trug. Der Bau der Melodie aus solchen kleinen Tonbildern ist eine wesentliche Eigenschaft der alten Choralmelodie. Aehnliche Construktion kann man bei vielen Gesängen nachweisen. Bei andern wird der Satz Guido's von Arezzo gelten: Es muß symmetrisch sein, was auf den Geist so wohlthuend einwirkt. (Quam rationabilitatem, etsi saepe non comprehendam, rationabile tamen creditur, quo mens, in quo est ratio, deleclatur (Micr. 15). Diese Melodie kommt mit verschiedenen Aenderungen auf vielen Texten vor. Man könnte sie das Werktagsgewand dieser Tonart nennen. Es ist aber von edlem Stoff (wohlklingender Melodie) und immer genau dem Text auf den Leib geschnitten. Man vergleiche die anderen Antiphonen der Martyrervesper: Si quis mihi, Qui vult, Qui me confessus. Klarheit und Bestimmtheit des Ausdruckes und Lieblichkeit der Melodie sind auch den kleinsten dieser Antiphonen eigen. Das wird mit den geringsten Mitteln erreicht z. B. in Tu es pastor (Fest der heiligsten Apostel Peter und Paul). Einfach und voll zarten innigen Flehens sind die Antiphonen am Charfreitag: Ait latro und Cum conturbata. In der Apostelvesper sind die Gesänge männlich und stark, besonders das Estote fortes erklingt wie eine Kriegsdrommete. Von besonderer Schönheit ist das zarte, andachtsvolle Virgo prudentissima (Mariä Himmelfahrt), bei welcher der Beter der Gottesmutter, welche dieser Erde enteilt, sehnsuchtsvoll nachschaut und dann in einen innigen Lobgesang ausbricht. Von außerordentlicher Schönheit ist ferner das große Montes Gelboë (5. Sonntag nach Pfingsten), jener Klagesang mit seinem stillen, tiefen Schmerze und seinen langsam rinnenden Thränen.

Der 1. Ton ist ausgezeichnet durch große Festantiphonen zum Magnificat. Seine Melodie scheint mehr als eine andere geeignet zu einem großartigen, feierlichen Festgesange auf diesem Gebiete. Es seien nur genannt: O crux (Kreuzerhöhung), Hodie Christus natus est (ein zartes Weihnachtslied), Tribus miraculis (Dreikönigsfest), die Magnificatantiphonen von Pfingsten, Allerheiligen, Mariä Geburt, Heil. Andreas, Agnes, Agatha, Peter und Paul, Clemens. Alle diese Antiphonen sind im großen Styl componirt und verdienen ein eingehendes Studium. Eine ganz eigenthümliche, ergreifende Composition ist die Prophezeiung gegen Jerusalem: Cum appropinquaret (9. Sonntag nach Pf.). Sie zeigt zugleich den Abstand zwischen der Compositionsweise in alter und neuer Zeit. Wie ganz anders würde ein Componist unserer Zeit einen solchen Text behandeln!

Für den 2. Ton bietet das Commune Sanctorum die schönsten Beispiele. Man vergleiche nur die frischen, freudigen Weisen In patientia, Majorem charitatem (Apostelvesper), die siegesfrohen Isti sunt sancti, Sancti per fidem (Martyrer), und das männlich starke Sacerdos (Pontifex). Die Antiphonen dieser Tonart sind vor andern ausgezeichnet durch schlanke Glieder und elastische Bewegung. Sehr schön ist die Antiphon von der heiligen Cäcilia: Virgo gloriosa; die begeisterte, schwungvolle Melodie spiegelt getreu das innere Seelenleben der großen Patronin der heiligen Musik. Man vergleiche noch Genuit puerpera (Weihnachten), Ecce Maria (Neujahr), Innocentes (Unschuld. Kindlein), das zarte, schmerzvolle

Oblatus est (Gründonnerstag). Große Festantiphonen sind: das alte hochfeierliche Magnum haereditatis (Neujahr), das grandiose Gebet der Kirche um Sendung des heiligen Geistes: O rex gentium (Christi Himmelfahrt). Die gleiche Melodie haben die schönen, vielbewunderten O-Antiphonen des Adventes und eine Antiphon, welche jetzt an Festen heiliger Kirchenlehrer gesungen wird (O doctor).

Der 3. Ton ist wegen seines herzlichen, innigen Charakters vom Sänger immer gern gesehen. Seine Lebhaftigkeit ist gepaart mit einer andachtsvollen Besänftigung, die nicht wie eine angeborne Gabe (so beim 6. Ton), sondern wie eine erworbene, der eigenen, heftigen Natur abgerungene Tugend erscheint. Die verschlungenen Formen, mit welchen dieser Ton zuweilen seine Dominante umkreist, dünken dem Anfänger Ueberladung, aber nur so lange, bis diese feinen Glieder ihre schlanke Form und jene leichte, gleitende Bewegung erhalten haben, die dem 3. Ton eignet.

Als die schönste Antiphon dieses Tones kann man wohl das zarte, liebliche Weihnachtslied bezeichnen Quando natus es (Neujahr). Festliche Freude mit lebhafterer Bewegung verräth das pfingstliche Cum complerentur. Die angenehmen Eigenschaften des 3. Modus zeigen auch die schönen Antiphonen Pastor bonus (2. Ostersonntag), Quis ex vobis homo, Intravit autem, Cognovit autem (3. 19. 20. Sonntag nach Pfingsten). Einfache und ausdrucksvolle Melodien sind das starke Salva nos (Kreuzerfindung), Qui odit, Qui sequitur me (Martyrerofficium).

Wenn man eine Antiphon des 4. Tones flüchtig durchgesungen hat, so bekommt man eine Empfindung, als ob alle Töne nur eine halbrichtige Färbung erhalten hätten. Man möchte gleich wieder beginnen, um in der rechten Stimmung jedem Gliede die rechte Form und die tiefere Farbe der phrygischen Tonart zu geben. Nach einiger Bekanntschaft mit den Choralmelodien wird man das Heraushören an den reicheren Modulationen wie Rubum (Neujahr), Ecce ascendimus (Quinquages.), Quid faciam (8. Sonntag nach Pfingsten), Ecce, quod concupivi (S. Agnes). Eine der besseren Compositionen späterer Zeit ist die Magnificatantiphon Te Deum (heiligste Dreifaltigkeit). Eine prachtvolle Composition von tiefer Empfindung und andachtsvoller Weihe ist das bekannte Sancta Maria (Muttergottesvesper). In der Advent- und Fastenzeit und auch sonst zuweilen findet sich oft eine einfache und sehr schöne, merkwürdige Melodie (Benedicta tu, Prudentes virgines). Da sie ganz leicht ist, bietet sie für Anfänger eine Schule der freien Textrecitation, wenn sie über den verschiedenen Texten gesungen wird.

Antiphonen des 5. Tones sind äußerst selten und daher besondere Uebungssätze nicht nöthig. Die wenigen alten Antiphonen überraschen durch ihre ganz originelle Art. In der späteren Choralzeit wurden viele Antiphonen in dieser Tonart componirt, die jedoch ein besonderes Interesse nicht beanspruchen können. Die wenigen Beispiele des 5. Tones zeigen zur Genüge seine Art.

Der 6. Ton findet sich etwas häufiger im Antiphonarium als der vorhergehende. Obgleich auf wenige Formen beschränkt, sind die Melodien doch von großer Schönheit. Die kurze, kräftige Osterantiphon von drei Alleluja ist aus der Charsamstagsvesper bekannt. O quam gloriosum, O quam metuendus (Allerheiligen, Kirchweihe) verfehlen nie ihren Eindruck auf den frommen Beter. Eine der duftigsten Blüthen ist das alte O admirabile commercium (Neujahr).

Das eigenthümliche Wesen des 7. Tones ist schon erkennbar an der Intonation mancher Antiphonen durch einen Quintensprung, z. B. Facta est, Angelus ad pastores (Weihnachten), Puer, qui natus est (St. Johann der Täufer), Urbs fortitudinis (Advent). Andere Antiphonen durchschreiten dies Intervall mit einer graziösen Bewegung durch die Terz (h), z. B. Viri Galilaei (Christi Himmelfahrt), während andere höher oben mit h, c, d einsetzen. An hellen frischen Melodien hat dieser Ton Ueberfluß. Man findet ihn mit seinem zugehörigen Plagal-(8.)Ton in den Vespern von St. Andreas, Lucia, Agnes, Agatha, Pauli Bekehrung, Peter und Paul, Mariä Geburt, hl. Martin. Die schöne Melodie von Ecce sacerdos magnus (Commune Pontif.) ist vielen Texten untergelegt. Die 2. Apostelvesper hat zwei vorzügliche Antiphonen des 7. Tones (Dirupisti, Confortatus est). — Proprio filio ist ein Klagelied, das die Kirche schmerzerfüllt am heiligen Charfreitag singt. In der Osterwoche beginnen der 7. und 8. Ton mit ganz neuer Lebenskraft und ungeahnter Energie (Et ecce terrae motus, Prae timore). Von hervorragender Schönheit sind mehrere Antiphonen zum Benedictus in den Laudes, z. B. das majestätische Accipite (Pfingsten), das in reicher Tonfülle die Gaben des himmlischen Trösters auszubreiten scheint, das schwungvolle, siegesfrohe Ascendo (Himmelfahrt), das feine, in ganz neuer, origineller Art sich bewegende Concede nobis hl. Andreas), Quomodo fiet (ein Dialog zwischen Maria und dem Engel an Mariä Verkündigung). Von dramatischer Lebhaftigkeit sind auch: Cum vocatus fueris (16. Sonntag nach Pfingsten), Dixit paterfamilias (Septuagesima). Besondere Beachtung verdient das unvergleichliche Lied der suchenden Magdalena in der Osterwoche, Tulerunt, das in so zarter, keuscher Liebe trauert und in so süßen Freuden lächelt.

Beim 8. Ton ist die Zahl einfacher und schöner Melodien so groß, daß man ohne viel Suchen fast auf jedem Blatt des Antiphonale eine Perle findet. Die beiden Hauptintonationen sind die Quart nach oben und die nach unten, wie Angelus autem und Dum medium. In zweiter Reihe kommen die Anfänge auf f und a, wie Parvulus filius und Contritum est, die in ihrer prägnanten Kürze so unübertreffliche Klage des leidenden Heilandes. Die Einleitungsmelodie hört sich an, wie der schwere Tritt eines Gepanzerten. Wie der 7. Ton, so hat auch der 8. eine Form die bei einer freudigen Verkündigung besonders gebraucht wird; sie beginnt mit der Dominante C: Ecce completa sunt, Aquam quam ego. Mit seiner Charakterisirung wird auch der Himmelsfürst, welcher den heiligen Petrus befreit, mit dieser hellen Intonation eingeführt: Dixit Angelus ad Petrum. Aehnlichen Charakter haben: Per signum crucis (Kreuzerfindung), Omnes gentes (hl. Klemens) u. A. Größere Antiphonen mit reicherer Melodie sind: Tu es qui venturus (2. Adventsonntag), welcher dialogisch gehalten, die Frohbotschaft freudig ankündet; — Magi videntes ist noch dramatischer in seiner Anlage; man sieht die Ueberraschung der heiligen drei Könige beim Erscheinen des Sternes; sie berathschlagen, erkennen das Zeichen des großen Königs und machen sich auf, um mit unsäglicher Herzensfreude ihre Gaben vor dem Neugebornen auszubreiten. Von schönen Antiphonen zum Benedictus sei nur erwähnt: Hodie coelesti sponso (Epiphanie) mit ihrer kindlichen, lieblichen Poesie, und Zachaee, das Lied von der gnadenvollen Einkehr des Heilandes im Sünderherzen (Kirchweih). Zu den lebhaft bewegten, eine Handlung berichtenden Texten gehört auch:

Dixit autem pater und Extollens (Dritter Fastensonntag). Eine recht eigentliche Festantiphon mit hochlyrischem Schwunge und heiliger Weihe wie im 1. Ton ist das herrliche Hodie beata Virgo (Lichtmeß); ähnlich, aber einfacher, sind Hodie Maria (Himmelfahrt) und Nativitatem hodiernam (Mariä Geburt).

Zehntes Kapitel.

Die kirchliche Gesangschule.

Zu einem liturgischen Gesange gehört auch die liturgische Einrichtung des Gesangchores. Vorbild dafür ist die vom heiligen Gregor gegründete römische Sängerschule (schola cantorum). Der große Restaurator der Liturgie wußte, welche Stellung Gesang und Sänger im liturgischen Gottesdienst einzunehmen hatten; er konnte auch am Besten ermessen, was für die Erhaltung und Pflege seines Gesanges vom musikalischen Standpunkte aus erforderlich war. Seine Sängerschule ist darum das Muster aller derartigen Einrichtungen.

Ueber die äußeren Verhältnisse der Schule wird berichtet:

a) der heilige Gregor gründete eine Sängerschule; zu ihrem Unterhalt und zeitlichen Bestand schenkte er ihr Grundbesitz.

b) Er gab ihr zwei Häuser, das eine bei St. Peter, das andere bei St. Johann im Lateran. Dadurch sollte beiden päpstlichen Hauptkirchen die feierliche Vollziehung des Gottesdienstes ermöglicht werden. Das tägliche Officium wurde vom Papst durch ein strenges Gebot unter schwerer Strafe (sub anathematis interpositione) vorgeschrieben.

c) Die Schola*) war eine organisirte, rechtsfähige Körperschaft. Sie bestand aus Männern und Knaben. Nirgends werden mehr als sieben Männer genannt; diese waren Subdiakone. Nach den damaligen Verhältnissen war das eine große Auszeichnung für die Scola. Der erste Subdiacon hieß Primicerius oder Prior scholae, erster Vorsteher der Scola; der zweite: Secundicerien oder zweiter Vorsteher; die folgenden zwei hießen: Archiparaphonisten (Vorsänger) oder dritter und vierter Sänger der Scola; die letzten drei hießen: Paraphonisten (Mitsänger). Die Knaben wurden aus allen römischen Schulen ausgewählt. Man verfügte also über die besten Stimmen. Die Zahl der Knaben scheint, nach dem Verhältniß der Männerstimmen zu urtheilen, nicht groß gewesen zu sein (15—20); vielleicht hatte jedes Haus diese Zahl**).

---

*) Scola, eigentlich ein römischer Rechtsbegriff, ist nicht eine Schule in der Unterricht gegeben wird, sondern eine Vereinigung oder Genossenschaft von Personen gleichen Standes zu gemeinsamer Wahrung ihrer Interessen (Zunft). So hatte die römische Kirche ihre Schola notariorum, defensorum; auch die Beamten des oströmischen Hofes hatten ihre scholae. Am römischen Forum zeigt man noch die Ruinen der Schola Xantha, einer von einem römischen Beamten Xanthus eingerichteten, oder renovirten Schreiberstube.

**) An der Sophienkirche waren zur Zeit Justinians bei einer Gesammtzahl von 525 Clerikern nur 25 Cantoren.

d) Die Scola hatte eine gemeinsame, der monastischen nachgebildete Lebensweise; Lehrer waren höchstwahrscheinlich die Benediktinermönche, die ja nach Zerstörung von Monte Casino am Lateran angesiedelt waren, um den Dienst an der Basilika zu übernehmen und das Officium zu feiern. Die kleinen Sänger trieben neben ihren eigentlichen Berufsarbeiten die Studien. Zeigten sie besondere Anlagen, so wurden sie mit der Zeit zum engern Gefolge des Papstes gezogen und rückten in den Aemtern vor. Mehrere Päpste sind aus der schola cantorum hervorgegangen.

Wichtiger als die innere und äußere Organisation dieser Körperschaft ist ihre Stellung und Function im Gottesdienst. — Das Bild, welches die ältesten Quellen vom Hochamt im 6.—8. Jahrhundert geben, ist sehr anziehend. Wir heben das auf den Gesang Bezügliche aus.

Wenn der Papst mit seinem Gefolge zur Kirche zog, wo die Statio war und das Hochamt gefeiert werden sollte, erwarteten ihn dort der Clerus schon im Chore. Dieser war bekantlich durch den Altar in zwei Hälften getheilt. Hinter dem Altar, im Halbkreis der Abside, saßen die Bischöfe, Priester und Diacone; in der Mitte stand die Cathedra des Papstes. Vor dem Altar tiefer ins Langschiff hinein war, von Marmorschranken umgeben, der Chor für den niedern Clerus. Hier standen die Subdiacone der Scola mit ihren Kleinen. Sie trugen wie alle Cleriker die bis über den Fuß niederwallende Albe und die weite, faltenreiche Planeta (Casel). Ist der Papst im Secretarium (Sacristei) angekleidet, so erscheint ein dienstthuender Diacon unter der Thüre und ruft: »Schola!« Mit der Antwort: »adsum«, geht der vierte Sänger und meldet dem Papst, wer Graduale und wer Alleluja singe. Durch ein leises Neigen des Hauptes erhält er die Zustimmung. Nun darf an diesen Bestimmungen nicht mehr geändert werden unter der Strafe der Suspension für den Subdiacon. Dieser kehrt zur Scola zurück und spricht oder singt mit einer Verbeugung zu den Vorstehern der Scola: »Domini, jubete!« Die Scola steht in zwei Reihen einander zugewandt in der Mitte des untern Presbyteriums; die Flügel bilden die Männer, die Knaben stehen in der Mitte. Ein Diacon singt wieder unter der Sakristeithür: »accendite!« Sind die Altarkerzen angezündet, so beginnt der Prior scholae die Antiphon zum Introitus (incipitur Invitatorium. Ordo V.). Nun zieht feierlich der Papst ein, geht durch die beiden Reihen der Sänger durch bis zum Altar; hier betet er still. Der Prior scholae hat nun Acht zu geben, bis der Papst durch seinen Archidiacon ihm mit einem Winke bedeuten läßt, das Gloria Patri zu singen. Nach der Wiederholung der Antiphon stimmt er in höherem Ton das Kyrie an, das vom Clerus gesungen und vom Volk respondirt (wiederholt) wird. Der Prior scholae muß bereit sein, wenn der Papst die gewohnte Zahl der Kyrie und Christe ändern will. Alsdann nimmt er mit einer Verbeugung den Befehl entgegen und beendet den Gesang des Kyrie. Der Papst und der ganze Clerus stehen unterdessen gen Osten gewendet. Das Gloria in excelsis stimmt der Papst zum Volke gewendet an. Der gesammte Chor fährt weiter: et in terra pax. — Nach der Epistel steigt ein Sänger mit einem Gradualbuch die Stufen des Ambo hinan und singt auf den Stufen stehend das Graduale; ein zweiter singt das Alleluja mit seinem Vers. Alle im Chore respondiren, d. h. singen die Wiederholungen. Nach vollendetem Gesange gehen die Sänger zum Pontifex und küssen, wenn sie in heiligen Weihen sind, seine Kniee, wenn nicht, seine Füße und erhalten seinen Segen. — Beim Credo sang nach Amalarius wieder das

Volk mit. — Während das Volk seine Opfergaben darbringt (Brod auf weißem Linnen und Wein in kleinen Fläschchen), singen die Cantoren das Offertorium mit seinen Versen. Ist der Altar zugerichtet, so kommt ein Diacon vom Altar zur Scola und erhält von ihr das Wasser, das in den Opferwein gemischt werden soll, oder der Prior der Scola schickt auch einen Sänger, der das Wasserkännchen, von Linnen umhüllt, zum Altar trägt. (Die einzugießenden Wassertropfen versinnbilden das christliche Volk, das im heiligen Dienst durch die Stimme der lobsingenden Cantoren vertreten ist.) Nach vollbrachter Opferung winkt der Archidiacon wieder dem Vorsteher der Scola das Gloria Patri zu singen und das Offertorium zu beenden. Das Sanctus singt die ganze Versammlung einmüthig. Beim Agnus singt abwechselnd Clerus und Volk nach der Vorschrift des Papstes Sergius. Während der Communion des Volkes singt die Scola die Communion mit ihren Versen, bis das Zeichen zum Gloria Patri gegeben wird. Auf den Entlassungsruf des Diacon: »Ite missa est!« antwortet das ganze Volk: »Deo gratias!« (Ordo Romanus I. Migne 78.)

Aus diesem Berichte, den wir leider kurz fassen mußten, ersieht man:

1. Der liturgische Gesang war ein doppelter: Kunstgesang und Volksgesang.

Abgesehen von Psalmen und Hymnen durfte das Volk auch in die leichteren Meßgesänge einstimmen. Damit war das Volk in eine viel innigere und lebendigere Verbindung mit dem Altar gebracht.

Auf der breiten, soliden Grundlage dieses Massengesanges erhob sich um so lichter und klarer der kunstvolle Gesang der ausgebildeten Sänger der Scola. Diese Einrichtung war auch noch im Mittelalter; sie ist erst in den letzten Jahrhunderten uns fremd geworden. Kirchliche Verordnungen, welche die Theilnahme des Volkes am Meßgesange unmöglich machten, existiren nicht*); die Schwierigkeiten liegen weit weniger in der Choralmelodie als anderswo. Der geschickte Chor der Sänger würde den Volksgesang heben und stützen, daß er nicht sinkt und die Würde des Gottesdienstes beeinträchtigt. Hinwieder würde die Scola und ihr Gesang mehr im Contact mit dem Volke, würde populär sein und vor einseitiger Isolirung bewahrt bleiben. Wenn das Volk an der Liturgie wieder heilige Freude haben soll, muß man ihm die Theilnahme an der heiligen Handlung ermöglichen. Wenn es beim Ordinarium missae mitsingen darf, wird es mit ganz anderer, lebhafter Theilnahme und größerem Verständniß dem heiligen Opferacte folgen. Die priesterliche Belehrung von der Kanzel aus wird vorausgesetzt. Das Volk soll sich aber auch in den heiligenden Kreis des Kirchenjahres wieder mehr einleben. Dazu ist vor Allem das gute, alte Kirchenlied behülflich. Der fromme Christ soll wieder singend beten lernen: Thauet Himmel — Wann kommst du Retter aus der Höh' — Es ist ein Ros entsprungen — O Traurigkeit, o Herzeleid, 2c. 2c. Das alte Kirchenlied ist für das Volk der von ihm selbst geschaffene Interpret des Kirchen-

*) Concil von Baltimore 1866: Valde exoptandum esse consemus, ut... paullatim major saltem pars populi secundum primitivae ecclesiae adhuc in variis locis vigentem usum vesperas et alia similia cum ministris et choro decantare addiscat. Für sehr wünschenswerth erachten wir, daß ... allmählig die Mehrzahl des Volkes nach dem Brauch der Erstlingskirche, der noch an verschiedenen Orten besteht, lerne, die Vesper und Anderes derart mit dem Clerus und dem Chor zu singen.

jahres. Es spricht die Sprache des Volkes, denkt und singt wie das Volk; es ist die Hymnologie, mit welcher einst der heilige Ambrosius sein Volk zu freudiger Theilnahme am Gottesdienst begeisterte.

2. Nach dem Vorbild der römischen Scola ist der liturgische Sängerchor von Männern und Knaben gebildet. Daß Frauen mitsingen ist ein oft gerügter und nur aus reiner Noth geduldeter Mißstand. Dieser Sängerchor hat seinen Platz im Chor beim Altar, der ja von ihm den Namen hat. Alle tragen das kirchliche Gewand: langen, zu den Knöcheln reichenden Talar und weißen Chorrock, und schließen sich an die Ceremonien an, welche für den Chor nach kirchlichem Gebrauch beim Gottesdienste gelten.

Nichts macht die Kluft klarer, die zwischen einem im modernen Zeitgeist wirkenden Gesangchor und der liturgisch-organisirten Sängerschule liegt, als diese drei Punkte (Stellung beim Altar, Gewandung, Ceremonie). Sie sind zwar als äußere Formen nicht Hauptsache, aber sie disponiren und helfen die Hauptsache erzeugen: den Geist des liturgischen Gebetes, einer soliden Frömmigkeit, die in den Gedanken und Worten der Kirche, im liturgischen Jahr ihre Nahrung findet.

Die Stellung am Altare ist das Wichtigste. Der Chor ist das vermittelnde Wort, die verständigende Sprache zwischen Gott und seinem Volke. Bald leiht der Chor dem Lob-, oder Bittgebet des Volkes seine Stimme, bald ertönt durch ihn die gnadenvolle Antwort vom Altare und Himmel her. Deßwegen ist sein Ehrenplatz, den er sich nicht soll nehmen lassen, beim Altar. Es würde uns ja auch seltsam dünken, wenn im alttestamentlichen Kult die singenden Leviten anstatt auf den Stufen vor dem Brandopferaltar, hinter der Volksmenge beim Porticus aufgestellt wären. Die heiligen Ceremonien, die Verbeugungen, sich niederwerfen auf die Kniee, sich hinwenden zum Kreuz, zum Evangelium, Incensation und Friedenskuß sind ehrwürdige, gnadenbringende Bestandtheile des Chordienstes und Hilfsmittel der Andacht. Der Altar ist Centrum und Herz des Chores, der Chor ist die Ergänzung des Altardienstes. Nur beide zusammen geben vollständig und ganz jene heilige liturgische Feier, in der die Kirche das geheimnißvolle Opfer vollzieht.

3. Diese Idee von einer kirchlichen Sängerschule hat die Kirche nie aufgegeben. In den liturgischen Büchern: Rituale, Pontificale, Ceremoniale ist immer von der Scola die Rede; sie wird in vielen kirchlichen Decreten vorausgesetzt und ist in Rom nie ganz außer Praxis gekommen. Unter den schlimmen Einflüssen des verflossenen Jahrhunderts ist die Vorstellung von einer liturgischen Sängerschule verblichen, in den meisten Kirchen ganz verschwunden. Es ist daher nöthig, sie wieder aufzufrischen. Es ist freilich nicht zu erwarten, daß sie überall verwirklicht werde; aber immerhin ist es gut, zu wissen, was das Ideal der Kirche ist. Dieses im Auge behaltend, wird man mit mehr Sicherheit den Zeitumständen sich anpassen und mit Beiseitelassung des Untergeordneten das Wesentliche bewahren können. Für Seminarien und ähnliche geistliche Anstalten sollte die Verwirklichung der kirchlichen Idee keine Unmöglichkeit sein. Der Choral sollte die Freude und Liebe des Seminaristen sein. Der angehende Priester sollte so im Geiste der Kirche leben und mit ihren Institutionen vertraut sein, daß er die in ihnen liegende, süße Nahrung zu kosten vermag. Die Liturgie und

der liturgische Gesang ist ein wichtiger Factor für priesterliche Erziehung. Hier erscheint die Kirche groß und heilig.

4. Ueber die gesangliche Einrichtung der Choralchorschulen erlaube man uns noch folgende Bemerkungen:

a) Einen eingerichteten Choralgesang zu unterhalten erfordert weit weniger Arbeit als man gewöhnlich glaubt. Die Melodien sind ja sangbar und prägen sich leicht ins Gedächtniß ein; sie werden jedes Jahr wiederholt und senken sich mit jedem Jahr auch tiefer ins Gemüth. Die Schwierigkeit liegt in der ersten Einrichtung, in der Neueinführung des Chorals. Der Choral ist fremd bei Volk und Sängern und Chordirigenten. Das erste Erforderniß ist, daß der Leiter des Chores, der Andern Choral lehren soll, ihn verstehe und liebe. Hat er die rechte Einsicht in dessen Wesen, so wird es ihm nicht zu schwer sein, auch in Andern Bewunderung und Liebe zu wecken. Man suche die Sänger nur so lange bei gutem Muth zu erhalten, bis sie die Vorzüge des Chorals wenigstens ahnen. Die beste Vertheidigung des Chorals ist neben der eindringlichen Empfehlung durch die Kirche seine musikalische Schönheit, seine Eingliederung in die Liturgie und sein Gebetscharakter.

b) Von großer Wichtigkeit ist die Auswahl der Sänger. Durch eine vorsichtige oder glückliche Wahl kann man sich die Mühe sehr erleichtern, im umgekehrten Falle sich viel fruchtlose Arbeit aufbürden. Es wird erfordert

α. ein gutes musikalisches Gehör und Sinn für Musik;

β. eine klangvolle, biegsame Stimme;

γ. Gesundheit, keine Anlage zu Kränklichkeit. Ein gesundes Kind wird in einer gut geleiteten Gesangschule seiner Gesundheit nicht schaden, vielmehr wird seine Lunge stärker werden.

δ. Unter geistiger Begabung ist vor Allem auf eine lebhafte Einbildungskraft und große Erregbarkeit des Gemüthes zu schauen. Kalte Verstandesmenschen nützen nicht viel in einer Gesangschule.

ε. Frommer Sinn.

Womöglich nehme man Kinder, deren Eltern sich um die Sache interessiren, die Kinder zum Eifer anhalten; und Kinder, die voraussichtlich in spätern Jahren im Chore bleiben können. In wie weit Sänger, die lebenslang mit einer ganz andern Art Kirchenmusik sich beschäftigt haben, zum Choralchor beigezogen werden können, hängt von den Umständen ab.

c) Der Chordirigent scheue die Mühe einer gründlichen gesanglichen Schulung nicht. Dieselbe ist weder so langwierig noch so trocken, als man oftmals meint. Sobald die Sänger die ihnen daraus erwachsenden Vortheile sehen, geben sie sich der Sache mit Eifer hin. Sie fühlen, daß dabei eine höhere Gesangspraxis ist, als nach dem Gehör singen.

d) Wenn man einen größern Chor hat, z. B. in einem Seminar, in dem principiell Alle am Gesang Theil nehmen sollte, muß man, um etwas zu erreichen, eine Theilung vornehmen. Man wird eine Anzahl stimmbegabter und williger Sänger zu einer Scola nach dem Vorbild der römischen auswählen. Diese ist leichter zu unterrichten; mit ihr wird es möglich sein, die feinen Modulationen der reichen Melodien zu singen. Sie kann die übrigen Gesänge im Wechsel mit dem Gesammtchor ausführen; sie wird den rechten Rhythmus angeben, die Melodie durchgeistigen und ein

Gegengewicht zur schweren Masse des großen Chores bilden, der sich ohne dieselbe nicht auf der Höhe seiner liturgischen und musikalischen Aufgabe halten würde.

Um die Sänger im Anfang nicht abzuschrecken und dem Volke nicht zu Fremdes zu bieten, kann man in der ersten Zeit die Ordinarien der Meßgesänge auswählen, welche aus späterer Zeit stammen und dem fünften und sechsten Ton angehören. Ein Band zwischen Chor und Volk würde die Pflege des Volksliedes sein. Es würde auch melodisch auf den Choral vorbereiten. Das Volklied muß aber Volkslied bleiben, darf nicht zu einem vierstimmigen Kunstgesang verblümt werden. Es soll einstimmig, ohne Takt und ohne moderne Diesen in seiner alten kräftigen Melodie, im freien Rhythmus, wie die lateinischen Hymnen, gesungen werden. Es ist aber für einen Gesangchor eine der schwersten Aufgabe, im Volkslied einfach und volksthümlich zu bleiben.

Das Ordinarium Missae ist die Unterlage, das ruhige, stabile Fundament des Choralgesanges. Hat es erst festen Bestand gewonnen, so kann man die Proprien einüben, die sich dann wie die reicheren Blüthen in natürlicher Entwicklung anschließen*).

e) Der Einübung der Gesänge für den Gottesdienst selber widme man die gebührende Zeit. Es genügt nicht, daß man die Melodie ohne Fehler in den Intervallen absingen kann. Man muß sie auch mit Verständniß singen und deßhalb studiren. Wenn die Zeit reicht, empfiehlt es sich die Uebungen zuweilen so vorzunehmen, daß das Verständniß dem Sänger fast von selber kommt. Man läßt zuerst die Intervalle durchsingen, was eine Uebung für die schwächeren Sänger ist; die bessern Sänger lernen unterdessen schon die Melodie kennen; nun singen sie die einzelnen Absätze mit dem Text; die Glieder gruppiren sich zu bestimmterem Rhythmus und klareren musikalischen Formen. Jeder Satz wird der Reihe nach von den einzelnen Sängern gesungen; was dem Vorgänger noch unklar war, hat der Nachfolgende herausgehört und verbessert es beim Wiederholen. Schließlich singt der Lehrer es vor; er braucht dazu keine vortreffliche Stimme — wenn er nur Empfindung hat und das in der Melodie sich äußernde Leben wiedergeben kann. Endlich singt der Chor gemeinsam. Das Einzelsingen ist nicht zu umgehen; es macht den Sänger selbstständig. Um die nöthigen Correcturen anzubringen, ist für gewöhnlich das beste, gleich nach dem Fehler abzubrechen und nach gemachter Bemerkung das Gesungene wiederholen zu lassen. Es gibt aber Fehler, die man durch direkte Bemerkungen oft nicht heben kann z. B. alle die aus einem Mangel an Empfindung und Gefühl hervorgehen. Diesen begegnet man besser auf indirectem Wege. Man spricht über den eigenthümlichen Ausdruck dieser Melodie, oder ihrer Tonart, setzt sie in Gegensatz zu andern, erinnert an bekannte Melodien verwandter Art.

---

*) Wenn man das Ordinarium mehrstimmig und die Proprien in Choralmelodie singt, so ist das Verhältniß nach unserem Urtheil nicht recht sachgemäß: der Choral hängt ohne Unterlage in der Luft. Ein gesundes, triebkräftiges Wachsen wird nicht möglich sein, weil die Wurzel fehlt. Eher könnte man die Proprien mehrstimmig singen. Ein anderer Rath wäre, Introitus und Kyrie stets in der gleichen Musikart zu singen. Choral unmittelbar neben einem polyphonen Stück scheint uns in einer ungünstigen Beleuchtung zu stehen.

Da diese Vorschläge von der gegenwärtigen Praxis sehr abweichen, wollen wir sie auch mehr zur Prüfung proponiren. Die realen Verhältnisse werden ohnedies noch geraume Zeit ihre Verwirklichung an vielen Orten unmöglich machen.

Darnach zeigt sich der Chor meist in anderer Stimmung, die Kälte ist gewichen, und der Ausdruck ist verständnißvoll. Im Allgemeinen ist es pädagogischer, eine Melodie gründlich zu studiren als viele nur halb.

Ein kürzerer Weg der Einübung ist, die Melodie gleich anfangs vorzusingen und zuerst durch bessere dann durch schwächere Sänger wiederholen zu lassen. Wenn der Lehrer mit dem Chor singt, um dessen Rhythmus zu leiten, dürfen diese Sänger nur leise und er mittelstark singen, sonst verdirbt er seine Stimme.

Der Sänger macht hauptsächlich zwei Fehler, die in unzähligen Variationen wiederkehren. Er sucht den Text gut zu sprechen, was geschieht auf Kosten der Melodie, welche zusammenschrumpft und in ihren schönen, eleganten Linien verkümmert; oder er ist von der Schönheit der Melodie gefangen und weiß den Text nicht damit zu vereinen; dann fehlt die Kraft und Energie des Ausdruckes.

f) Obgleich die Choralmelodie ohne Harmonie gebildet ist und der Harmonie nicht geringe Schwierigkeiten in den Weg legt, ist doch die Orgelbegleitung nicht zu entbehren. Der Choral ist ohne sie ein exotisches Gewächs. Die Melodie bedarf der Harmonie nicht; um aber nicht zu fremdartig zu erscheinen, darf sie das Gewand der Harmonie nicht verschmähen. Das verriethe einseitiges, musikalisches Kunsttreiben, das mit den Bedürfnissen unserer Zeit und des Gottesdienstes keine Fühlung hat.

Die Begleitung muß sich der Melodie und der Organist den Sängern unterordnen. Die Harmonisirung darf nichts der Melodie Feindseliges enthalten, sondern soll das enthalten, was im Keime auch in der Melodie liegt; sie muß also diatonisch sein. Sie sei einfach gehalten, damit sie im Stande ist, sich dem leichten Fluß der Melodie anzuschließen. Der liegenden Accorde dürfen nicht zu viele sein, weil die Harmonie zu arm wird. Der Organist soll sich dem Gesang anschmiegen, ihm gleichsam einen weichen, ruhigen Teppich unterbreiten, auf dem er sich bewegen kann*).

Die Orgel kann, als Instrument von complicirter Mechanik, nie den Gesang leiten. Die Direction muß von den Sängern ausgehen.

In den Zwischenspielen kann die Harmonie etwas freier sein; darf aber nicht in Contrast mit der Choralharmonie treten, sondern soll eine freie Fortentwicklung derselben sein. Beim Einspielen zu einer Intonation muß die Harmonie der einzuleitenden Choralmelodie conform sein.

Bei den choralischen Gesangsübungen empfiehlt es sich ohne jegliche Begleitung zu singen. Mag es auch im Anfang befremden, der Vortheil wird sich in einem halben Jahr klar zeigen.

*) Als die geeignetste Art der Choralbegleitung erscheint uns die von Fröhlich angewandte Harmonisirung. Vergl. seine „Acht Choralmessen, diatonisch begleitet". Leipzig.

Zweiter Theil.

Choraltheorie.

Tonart und Rhythmus.

Erstes Kapitel.

Modulation und Rhythmus.

Die Melodie als kunstmäßig ausgebildeter Gesang (Melodie im engern Sinn) hat zwei bildende Elemente: die festgestellte Reihenfolge von Tönen, **Modulation,** (Melodie im weitern Sinn) und den **Rhythmus.** Die Modulation ist eine Reihe von Tönen, eine im Steigen und Fallen der Töne wohlgeordnete Tonfolge. Der Rhythmus ist die lebendige Bewegung der Töne oder der Modulation. Diese beiden wesentlichen Bestandtheile haben eine enge und nothwendige Beziehung zu einander. Modulation und Rhythmus verhalten sich wie Leib und Seele, wie die unfertige, der Vollendung entgegenharrende Materie zur gestaltenden Form. Die zu einem sangbaren, kunstvollen Ganzen zusammengestellten Töne sind die materiellen Elemente, sind ein präparirter Organismus, ein schön gebildeter Leib, der aber noch todt ist. Dieser bedarf des Leben gebenden und Leben kündenden Principes, der Seele. Als solches ergreift der Rhythmus das Tongebilde und bringt es in Bewegung und Fluß. Daraus folgt, daß vor Allem der Rhythmus wichtig, daß er der erste Faktor in der Melodie ist.

Das Gleiche lehrt die praktische Erfahrung. Nehmen wir eine Melodie, welche kurz vorher durch ihre Schönheit erfreut hat; lösen wir die Töne aus dem rhythmischen Verband und singen wir sie der Reihe nach, perlend und schön. Die Intervalle mögen durch ihre Zusammenstellung immerhin noch angenehm klingen; aber die frühere Wirkung haben sie nicht mehr. Der Ton allein spricht nur zum Ohr. Die schönste Intervallenreihe ist seelenlos. Sie wirkt wie eine schöne Farbenmosaik auf das Auge. Beide erregen ein gewisses Wohlgefallen, aber keine höhere, seelische Bewegung. Tritt der Rhythmus zu den Tönen, bringt er Licht und Schatten, den Accent als den Ausdruck des geistigen Lebens, so kommt Fluß ins Ganze; es bewegt sich, spricht zu Geist und Herzen. Töne in seelischem Rhythmus erzeugt darum auch kein Instrument, außer sie werden ihm vom Menschen momentan eingehaucht, und dann ist das Instrument um so vorzüglicher, je mehr es fähig ist, den geistigen Impuls bis auf die letzte Vibration wiederzugeben (Geige).

Obgleich der Rhythmus das Vorzüglichere ist, bleibt doch auch der Modulation ihr Recht und ihre gebührende Stellung. Sie wirkt selbst auf den Rhythmus ein; die Bewegung wird mitbestimmt durch das zu Bewegende, ähnlich wie in der bildenden Kunst der Künstler in der Verkörperung seiner Idee abhängig ist vom Stoffe in dem er sie wiedergeben will.

Die theoretische Erklärung der Choralmelodie umfaßt die Lehre von der Modulation und vom Rhythmus. Ueber die Modulation ist Manches im ersten Theile vorausgenommen (Verhältniß der Töne zu einander, Intervalle). Es erübrigt noch die Lehre von den **Tonarten** und dem **Tonsystem.**

Auf eines möchten wir vorher noch aufmerksam machen. Es ist nicht förderlich für Erfassung und Werthschätzung des Chorals, wenn man mit der Theorie beginnt, oder überhaupt zu viel Gewicht auf sie legt. Aus allen Theorien über Tonart, Tonleitern 2c. bekommt man nie eine Ahnung, welche Melodien die Alten ihnen entlockt, welcher melodische Reichthum aus ihnen unter den Händen hochbegabter Männer hervorquoll. Niemand sucht in der Theorie von den 24 modernen Tonarten das Verständniß der Schönheit und des Wesens einer Beethoven'schen Composition. Die Scala und Tonart ist eine lebenslose Abstraction, und wo wäre der Mangel von Leben so empfindlich wie im Reiche der Töne? Der Choral gehört zur Kunst des Gesanges und nicht zur Wissenschaft der Musik. Man gehe also zuerst dahin, wo die schöne, aber vorläufig noch stumme Tonreihe Leben ist, wo sie fühlt und denkt, singt, betet und jubilirt — zur Melodie. Darnach erst wird die Scala ihren stummen Mund öffnen und von vielen verborgenen Reichthümern erzählen.

Zweites Kapitel.

Die Choraltonarten.

1. Begriff.

Wenn man mehrere, in demselben Tone schließende Melodie nach einander singt und mit Melodien vergleicht, die in andern Tönen schließen, wird man leicht eine gewisse Einheit und Uebereinstimmung dieser Melodien in ihrem musikalischen Charakter bemerken und ebenso eine deutlich hervortretende Verschiedenheit gegenüber allen Melodien, die einer andern Gruppe angehören. Sie haben eine eigene Physiognomie und charakteristische Merkmale. Dies beruht auf der verschiedenen Lage der Ganz- und Halbtöne der Scala oder Tonleiter, welche der Melodie zu Grunde liegt.

Die bestimmte Eigenart, welche eine Melodie durch Tonleiter und Intervallenverhältnisse hat, heißt im Choral **Tonart.** Das Gleiche besagt der lateinische Ausdruck **modus,** d. h. die bestimmte Art und Weise, Töne mit einander zu einer Melodie zu verbinden. Eine andere Bezeichnung ist Ton, tonus; sie ist mißverständlich, weil man sie auch vom einzelnen klingenden Ton und vom Intervall der großen Secund gebraucht. Deswegen tadelt schon Guido von Arezzo diesen Sprachgebrauch (modos, quos abusive tonos vocant. Microl. 13.).

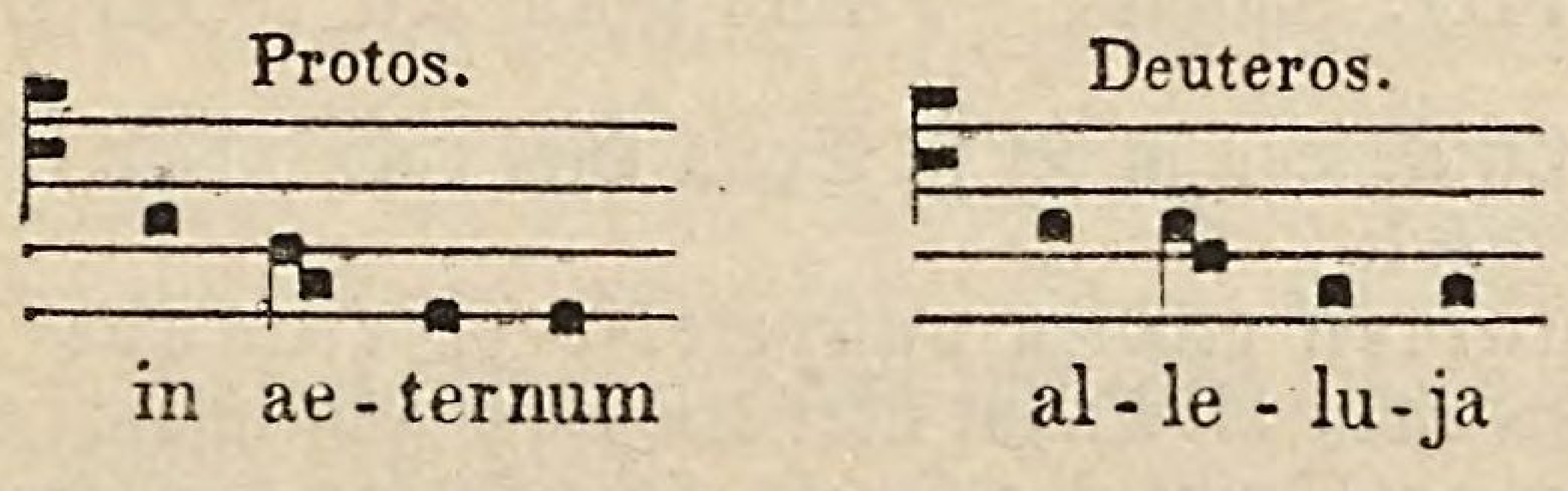
2. Erklärung.

Nach der ältesten kirchlichen Zählung und theoretischen Formulirung unterschied man in den Choralmelodien 4 Tonarten. Ihre Verschiedenheit beruht auf der Quint, die über dem Schlußton der Melodie steht. Dieser Quinten hatte man naturgemäß vier, und damit auch vier Tonarten:

d e͡f g a (Protos)
e͡f g a h (Deuteros)
f g a h͡c (Tritos)
g a h͡c d (Tetartos).

Man bezeichnete sie — eine Andeutung an ihre Heimath — mit griechischen Zählnamen: Protos (der Erste), Deuteros (der Zweite), Tritos (der Dritte), Tetartos (der Vierte). Eine Melodie, die in d schloß, hatte die erste Art der Quint.

Oftmals bezeichnete man die Tonarten nicht nach den Namen der Töne, sondern nach den Verhältnissen der Intervalle, was gewiß musikalischer und logischer ist; denn die Namen sind ein äußerliches und gleichgültiges Ding, die Klänge sind das Wesentliche. Es gehört demnach eine Melodie zum Protos oder 1. Ton, wenn sie über dem Schlußton einen Ganzton, einen Halbton und zwei Ganztöne hat; sie gehört zum Deuteros, 2. Ton, wenn sie mit einem Halbton &c. schließt: z. B.



Auf diese Weise waren die Choralmelodien in vier große Gruppen getheilt. Die Theilung ist aber in dieser Art noch zu allgemein; in jeder Gruppe gibt es zwei natürliche Unterabtheilungen. Ein Theil der Melodien bewegt sich nemlich durch die fünf Töne der Quint und weiter in die Höhe, hat also als Melodietheile die acht Töne über dem Schlußton. Diese Abtheilung hieß die **authentische Form***). Die andere enthält Melodien, welche dieselbe Quint haben, aber nicht so hoch emporsteigen und dafür unter dem Schlußton sich in der Tiefe bewegen, **plagale Form.** Die Griechen haben noch in ihren liturgischen Büchern die Bezeichnung 1. 2. 3. 4. Ton mit dem Beisatz: authentisch oder plagal. (ἦχος α', β', γ', δ' αὐθεντικός, πλάγιος.)

Später fing man an, die plagale Form als eine eigene Tonart zu zählen, wogegen Guido von Arezzo auftrat, doch ohne durchzudringen. Es wurde allgemein gebräuchlich, statt vier nunmehr **acht Tonarten** zu zählen. Natürlich wurde dadurch an der Sache nichts geändert, nicht in der Theorie und noch weniger in der Melodie. Es ist lediglich eine Aenderung im theoretischen Ausdrucke.

Die Scalen der acht Tonarten lauten in Noten und Buchstaben wie folgt.



---

*) Authentus, αὐθεντικός, wird gewöhnlich erklärt = ursprünglich, ächt. Es hängt zusammen mit αὐθέντης, Einer, der sein eigener Herr ist, Meister, daher im Mittelalter übersetzt mit auctoralis, magister.

Plagalis, πλάγιος, obliquus, abgeleitet, einem Andern zugeordnet, ist ein von den alten Grammatikern entlehnter Ausdruck, welche der Genetiv, Dativ &c., πτώσεις πλάγιαι, casus obliqui, nannten, gegenüber dem Nominativ, dem casus rectus (= authentus). Die Bezeichnung plagalis deutet also nicht auf einen spätern Ursprung der Melodie, so wenig als der Genetiv jünger ist als der Nominativ.

Protos.	I.	authentisch	d e f g a h c d	Dorisch,
	II.	plagal	a h c d e f g a	Hypodorisch,
Deuteros.	III.	authentisch	e f g a h c d e	Phrygisch,
	IV.	plagal	b c d e f g a h	Hypophrygisch,
Tritos.	V.	authentisch	f g a h c d e f	Lydisch,
	VI.	plagal	c d e f g a h c	Hypolydisch,
Tetartos.	VII.	authentisch	g a h c d e f g	Mixolydisch,
	VIII.	plagal	d e f g a h c d	Hypomixolydisch.

Der zweittiefste Ton in der 2. Scala wird bald b bald h geschrieben, ist meist ein vertieftes h.

Die *Tonarten* gehören *paarweise* zu *einander*. Jedes Paar hat den Schlußton und die Quint über demselben gemeinsam; die authentische Tonart hat über der Quint eine Quart (Oberquart), die plagale hat dieselbe Quart unter der Quint (Unterquart). Daher setzt man auch den griechischen Namen die Silbe hypo, (ὑπό unter) vor, um die plagale Tonart zu bezeichnen: Hypodorisch = Plagaldorisch = 2. Ton.

In den authentischen Tonarten kann sich also die Melodie aufwärts bewegen bis zur Oktav, aber nicht tief unter die Finale; in den plagalen steigt sie nur eine Quint aufwärts, hat aber mehr Tongebiet in der Tiefe*).

Die *griechischen Namen* kommen aus der griechischen Musiktheorie und stammen von Völkern, bei welchen die damit bezeichneten Melodiengattungen vielleicht zuerst oder doch vorzüglich gebraucht wurden. Sie finden sich schon bei den ältern Choraltheoretikern, z. B. Hucbald und Notker Labeo. Es soll aber eine Verwechslung stattgefunden haben, so daß unser jetziges Dorisch das Phrygisch der antiken Musik ist. Der allgemeine Gebrauch der griechischen Namen kam erst durch Glarean († 1562) auf. Nebenbei sei bemerkt, daß man, freilich ohne Begründung, die vier authentischen Tonarten dem heiligen Ambrosius, die plagalen dem heiligen Gregor zuschreibt.

Im Obigen hat man *die im ganzen Mittelalter gebräuchliche Darstellungsweise der Tonarten*. So sagt Hermannus Contractus**), daß es von Natur aus vier Tonarten (tropi) gebe, die aber wegen der verschiedenen Ausdehnung in Höhe und Tiefe wieder getheilt sind, so daß man acht habe, vier authentische und vier plagale, deren Namen seien: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Hypodorisch u. s. w. Hucbald lehrt: Die Kraft von vier Tönen bringt acht Arten (modi) hervor. Guido von Arezzo beschreibt die vier Tonarten (modi) nach ihren Intervallen (Micr. VII). Dann fährt er fort

---

*) *Hucbaldus harm. inst.* Unusquisque tonus a suo finali usque in nonum sonum ascendit, descendit autem in sibi vicinum et aliquando ad secundum vel tertiium. Plagis autem usque in quartum descendens ad quintam ascendit. (Migne, Bd. 132. p. 919).

**) *Herm. Contr.* Tropi autem sunt quattuor in natura, sed propter specialitatem acuminis vel gravitatis subdividuntur in quattuor. Sunt ergo simul octo, quattuor authentici i. e. auctorales, quattuor plagae i. e. laterales vel subjugales. Vocantur secundum veteres: Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius; subjugales vero Hypodorius etc. (Migne, 143, pag. 420).

Hucbald. Enchir. Quattuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat.

Guido Ar. Micr. 12. Consilium fuit, ut quisque modus partiretur in duos .... et acutus quisque modus diceretur authenticus i. e. auctoralis et princeps, gravis autem plaga vocare i. e. lateralis et minor; abusio autem tradidit Latinis dicere pro authento proto et plagis proti: primus et secundus .... Igitur octo sunt modi.

(c. 12) „Es schien gerathen, die vier in acht modi zu theilen, wegen der verschieden hoch und tief gehenden Melodien. Es ist aber ein Mißbrauch zu sagen: 1. und 2. Ton, 3. und 4. Ton statt: authentische, plagale Form des 1., des 2. Tones." Bald darauf redet er, an den allgemeinen Sprachgebrauch sich anlehnend, von 8 modi. Hucbald fängt beim tiefsten Plagalton an zu zählen, eine theoretische Eigenheit ohne Belang.

3. Umfang, Finale, Dominante.

Mit der Scala der Tonart ist so ziemlich auch **der Umfang** (ambitus) oder das Tongebiet gegeben, in dem sich die Melodie bewegt. Für gewöhnlich wird bei reicheren Melodien zu den acht Tönen der Scala ein Ton nach oben oder unten hinzugenommen; nach unten ist es nothwendig zur Bildung von schönen Schlußformen; nur in der Lydischen Tonart ist diese Untersecunde vermieden, weil zu weich und unchoralisch. Es hat also eine Tonart einen Ambitus von zehn Tönen. Es gibt aber viele ausgezeichnete Melodien, welche diesen Umfang nicht haben.

Die einfachen Antiphonen des Psalteriums bewegen sich in einem Gebiet von fünf bis sechs Tönen, innerhalb der gemeinsamen Quint, so daß man sie der authentischen wie der plagalen Tonart zuweisen könnte (toni neutrales). Wenn nicht eine charakteristische Melodieformel auf eine der beiden Tonarten hinweist, entscheidet die Tradition. Der Introitus vom Feste des heiligen Johannes des Täufers hat Tongänge, von denen einige dem authentischen, andere dem plagalen Modus angehören; der zugehörige Vers und alte Nachrichten weisen ihn dem 1. Tone zu. Die Scheidung in authentische und plagale Form ist also keine streng nothwendige, aus einer wesentlichen Verschiedenheit der Melodien hervorgehende.

Eine ziemliche Anzahl sehr alter Gesänge, Gradualien besonders, nimmt auch wohl zwei Töne über oder unter der Scala in den Bereich ihrer Melodie. Sie berühren also das Tongebiet der verwandten Tonart, doch ohne dessen ganzen Umfang zu durchschreiten (toni mixti). So hat das Graduale Qui sedes (3. Adventsonntag) im 7. Ton, einen Umfang von d—gg. Das Graduale Scient (Sexagesima) im 1. Ton steigt bis zur Dezime auf.

Von diesen alten, ächten Gesängen, die an einzelnen, ausgezeichneten Stellen ihren Umfang überschreiten, sind wohl die Melodien zu unterscheiden, die man später componirte, als man sich mit dem gewöhnlichen Tonumfang nicht mehr begnügte. Man achtete nicht auf die Weisheit, die in der Beschränkung liegt und auf die feine Charakteristik, die jedem Tone eigen ist. Man nahm den ganzen Umfang der authentischen und plagalen Form, also bis dreizehn Töne, zu einer Melodie. Hierher gehören das Gloria der Muttergottesmesse, das des Papstes Leo IX. († 1054), das Dies irae und viele Sequenzen. Obgleich oft schön und im Choralgeiste gedacht, gehören diese Gesänge doch offenbar einer Zeit der Nachblüthe an. Sie sind sehr anstrengend zu singen und haben mehr äußerliches Tönen als inneres Fühlen.

Die Tonart oder besser die Melodie in der Tonart erhält durch zwei Töne Einheit und innern Zusammenhang, durch die Finale und Dominante. Die **Finale** oder der Schlußton ist der wichtigere. Er beherrscht die Melodie und bindet sie zusammen; in einer gut componirten Melodie schließt er auch, je öfter desto besser, die kleinern Abschnitte. Von ihm erhalten alle Töne ein eigenes Colorit, eine bestimmte Tonfärbung*). Nach der Finale ist in den authentischen Tonarten die Quint der wichtigste und am meisten hervortretende Punkt; sie verbindet sich mit der Finale zur

*) Vox, quae cantum terminat, obtinet principatum; ea enim diutius et morosius sonat; et praemissae voces (quae tantum exercitatis patent) ita ad eam adaptantur, ut mirum in modum ab ea coloris faciem ducere videantur. Guido, microl. c. 11.

charakteristischen Melodiegestaltung. Sie ist der feste Mittelpunkt, um den sich die melodischen Gebilde lagern, der natürliche Ruhe- und Stützpunkt der Melodie in ihrer Bewegung nach oben und unten. Von dieser beherrschenden Stellung hat sie den Namen **Dominante***). Sie zieht sich wie ein rother Faden durch die Melodie; in einfachen Gesängen, den Recitativen, verschwindet die Bedeutung der Finale vor ihr. Neben der Quint macht sich, wenn auch in untergeordnetem Maße, die Terz als Mittelstufe zwischen Dominante und Finale bemerkbar. Für die plagalen Melodien liegt die Quint am äußersten Ende des Tongebietes. Da tritt naturgemäß die Terz als melodischer Stützpunkt, als Dominante, auf. Im 3. und 8. Ton kann das schwanke h (chorda mobilis, bald h, bald b) nicht dominirender Punkt der Melodie sein; als solcher tritt c auf, mit dem beide Finalen die schönsten Intervalle bilden. Im 4. Ton, der auch sonst in seiner Melodiebildung eigenartig ist, hat die Terz wenig Bedeutung; man bezeichnet die Quart a als Dominante.

Die Verbindung von Finale und Dominante bildet die charakteristische oder **Hauptrepercussion** der Tonart (repercutere, wiederholt anschlagen). Hier zeigt es sich, welche ganz eigenthümliche, schöne und neue Tonverbindungen die plagale Melodie gegenüber der anthentischen hat (vgl. die Quart des 8. und die Quint des 7. Modus), so daß man es mit Rücksicht auf diese verschiedenen Modulationen begreiflich findet, daß man anfing, acht Tonarten zu zählen.

Das Erkennen der Tonart einer Melodie ist nach dem Gesagten nicht schwer. Man schaut zunächst auf den Schlußton. Ein Schluß in d (und a, vgl. das folgende Kapitel) zeigt den 1. und 2. Ton an, e (und h) den 3. und 4., f (und c) den 5. und 6., g den 7. und 8. Ton. Das 2. Merkmal ist der Umfang. Eine über die Sext hinaufsteigende Melodie gehört zur authentischen, eine zwei Töne unter die Finale hinabsteigende zur plagalen Tonart. Außerdem erkennt man die Tonart an den Repercussionen. Es hat z. B. jede Tonart eine Anzahl leicht erkennbarer Anfänge, so daß man oft auf den ersten Blick den Modus unterscheidet. Diese Formeln werden dem Sänger bald geläufig.

4. Mißverständnisse.

Die Lehre von den Tonarten ist wie ersichtlich einfach, schlicht und leicht zu merken. Sie wurde von den mittelalterlichen Theoretikern nicht immer lichtvoll dargestellt, sondern oft mit vielem Regelwerk verschüttet; je mehr es dem Ende des Mittelalters zugeht, desto größer wird das Gewirre, wie in andern Disciplinen auch; man erinnere sich an die Glossatoren des römischen Rechtes. Die Abhandlungen sind oft so gehalten, als ob nach ihren Regeln der Choral erst fabricirt worden sei; daher wird im Studium des Chorals nur zu oft das Odium, welches durch sie erzeugt wird, auf die Choralmelodie übertragen. So sagt Ambros (I. 120) „In düstere Hörsäle und einengende Mauern gebannt, wurde die mit aller unbeholfenen Gründlichkeit

*) Der Mauriner Jumilhac sagt: La dominante est comme la maistresse ou la regne des autres notes et celle, sur qui le chant a davantage son cours, son retour et son soustien, et qui, jointe avec la finale, donnent ensemble la principale forme et la distinction à chaque mode. (Science et pratique du plain-chant. 1674.)

und ehrenwerther Schwerfälligkeit in mühsamer Arbeit und grübelndem Forschen betriebene speculative Musik selbst dunkel, düster und tiefsinnig" — und (S. 162) „Man sieht, daß es der Musik auf der mathematischen Schulbank zuweilen unheimlich wurde, und daß sie sich wie im Traume erinnerte, sie habe irgend einmal mit der Schönheit zu thun gehabt." — Im Mittelalter standen die Völker in ihrer Jugendblüthe; sie konnten wohl singen und der Schönheit des Gesanges sich hingeben; aber über das eigene Empfinden reflectiren, über die Gesetze der Aesthetik im Choral philosophiren, das war ihnen nicht gegeben. So erfüllt sich beim Choral der alte Satz, daß die Musik keine entsprechende schriftliche Würdigung findet, weil ein Musiker kein Schriftsteller, und ein Schriftsteller kein Musiker ist. Eine Abhandlung, welche den Choral in seiner kunstästhetischen Bedeutung nach allen Seiten hin erschöpfend bespricht, wird noch lange ein frommer Wunsch bleiben.

Das eigenthümliche Wesen der gregorianischen Tonarten ist immer noch der Gegenstand unbilliger Beurtheilung. Der Schluß in Ganztönen im Gegensatz zu dem unserer modernen Musik unentbehrlichen Schluß mit einem Subsemitonium (Leitehalbton) erscheint hart; das Recht der Dominante, das Einhalten bestimmter, typischer Tongänge, der geringe Umfang, all das hält man für unnöthige Schranken. Man spricht von „starrer, unbeugsamer Diatonik". Das „Durchbrechen dieser Schranken" gilt als Befreiung von einengenden Banden. Die acht Tonarten sind allerdings ein sich bescheiden präsentirendes Material. Wer getraute sich aber, aus diesem so geringen Tongebiet auch nur einen kleinen Theil des melodischen Reichthums hervorzuzaubern, den unsere Choralbücher bieten? Man braucht ja nicht den Reichthum unserer modernen Musikepoche zu unterschätzen, um auf solcher Unterlage eine Ruhmessäule für den Choral zu bauen; aber es ist auch unrecht, von modernen Anschauungen aus den Choral zu messen. Wäre doch die Tiefe, Kraft, Eleganz und der unvergleichliche musikalische Wohllaut dieser Melodien mehr bekannt!

Die Männer, welchen wir unsere Choralmelodien verdanken, waren feinfühlige Meister und hatten ein geheimes Empfinden mit der Natur, tiefe Einblicke in den Reichthum natürlicher Tonverhältnisse. Die kleine Scala ist nicht Armuth, sondern weise Beschränkung; die Erweiterung führte zur Verarmung. Man konnte wohl das kostbare Gefäß zerschlagen; aber damit ging auch der noch kostbarere Inhalt, der duftige Wein alter Melodik, verloren. Sicher ist, daß die Melodien späterer Zeit nicht mehr den Gehalt der ältern haben. Das Ermatten der innern, schöpferischen Kraft und das Verlassen der ältern Form gingen zusammen. Das Hervortreten der Dominante ist nicht willkührlich, sondern bringt Ordnung, Ruhe, schöne Verhältnisse. Sie ist der Ton, der mit andern die schönsten Intervalle bildet. Wenn der Architekt von bestimmten Punkten aus seine Linien, seine Flächen durchschneidet, so thut er das nicht aufs Geradewohl, sondern da, von wo aus sich schöne Verhältnisse wie liebliche Accorde über seinen Plan ergießen. Solche Theilungspunkte, aus denen schöne Tonverhältnisse wie aus einem Füllhorn quellen, hat auch der Choral.

Die antike Säule ist schön, aber vollkommen schön nur in den antiken Bauverhältnissen. Die Renaissance und der Zopf haben die Form erweitert, aber nicht auch das Gebiet des Schönen. Die antike Architectur ist für uns harmonisch wie Musik. Möchte es auch die nicht minder feine, alte Melodik sein.

Drittes Kapitel.

Von den Transpositionen und irregulären Tonarten.

Es gibt eine ziemliche Anzahl Melodien, die, während sie in den einen Chorbüchern mit ihren gewöhnlichen Finalen stehen, in andern mit fremden Schlußtönen in einer andern Tonlage geschrieben sind. Man nennt das Transposition. Diese besteht darin, daß man eine Melodie von ihrem gewöhnlichen Sitz und regulären Schluß in eine andere, höhere oder tiefere Lage versetzt. Dabei bleibt die ganze Melodie mit allen ihren Intervallen unverändert; die Verschiedenheit liegt nur in der Schreibweise.



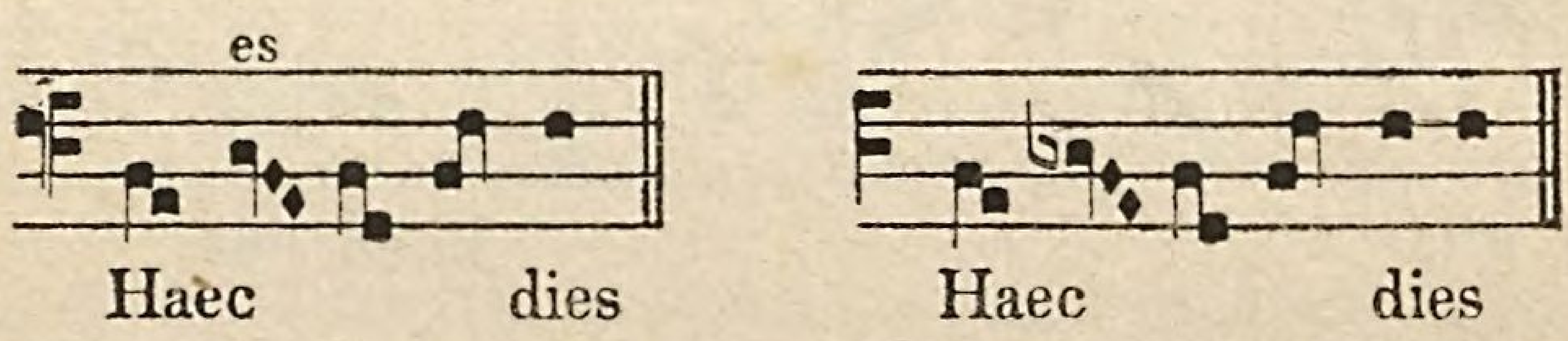
Doch sind nicht alle Melodien dieser Umschreibung fähig, sondern nur die der sechs ersten Tonarten, wenn sie nie h, sondern stets b haben. Die Transposition ist deshalb möglich, weil die Leitern dieser Tonarten mit b ganz denen gleichen, welche eine Quint höher (oder eine Quart tiefer) beginnen. So gleicht die Scala des 1. Tones ganz der, welche eine Quint darüber anhebt { d e f g a b c d / a h c d e f g a }. Man kann also eine Melodie des ersten Tones, welche kein h hat, eine Quint höher nach a (oder eine Quart tiefer) transponiren. Auf die gesangliche Ausführung der Melodie darf diese Umschreibung keinen Einfluß haben. Man intonirt nicht etwa eine Quint höher, sondern, wie immer im Choral, in der mittleren, Allen bequemen Stimmlage. Wie den 1. und 2. Ton nach a, so kann man den 3. und 4. nach h, den 5. und 6. nach c transponiren. Es folgen zur Uebersicht die Scalen der sechs Tonarten mit denen der Transpositionen.

1. Ton	d e f g a b c d	Dorisch
	a h c d e f g a	Aeolisch
2. Ton	a b c d e f g a	Hypodorisch
	e f g a h c d e	Hypoäolisch
3. Ton	e f g a b c d e	
	h c d e f g a h	
4. Ton	b c d e f g a b	
	f g a h c d e f	
5. Ton	f g a b c d e f	Lydisch
	c d e f g a h c	Jonisch

6. Ton { c d e͡f g a͡b c Hypolydisch
g a h͡c d e͡f g Hypojonisch }

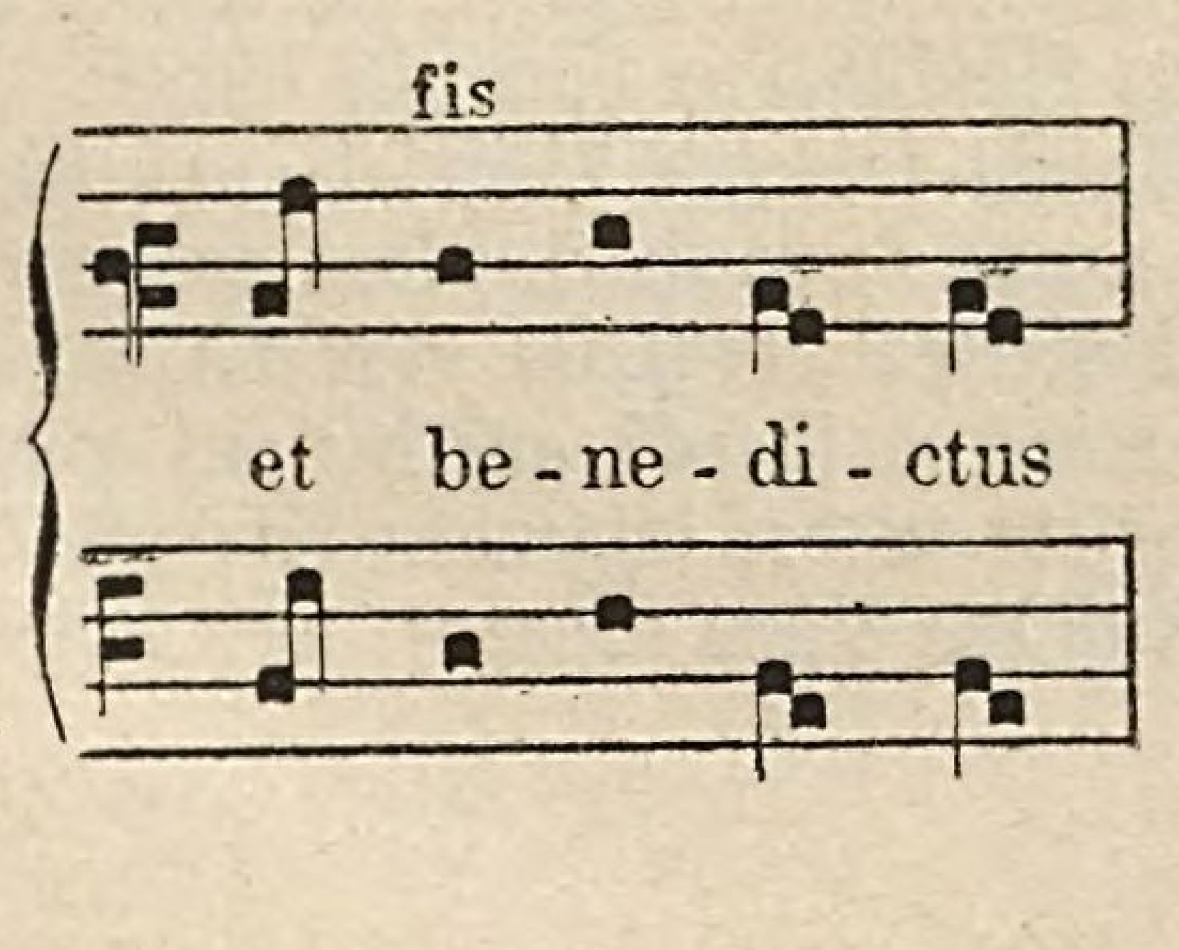
Zur Zeit der Renaissance, als man sich viel mit dem Studium der antiken Musiktheorie beschäftigte und aus ihr die antike Melodie reconstruiren zu können meinte, als ein Marcus Meibom vor der Königin Christine von Schweden die von ihm componirten antiken Melodien sang, veröffentlichte ein gelehrter Humanist in Zürich, Heinrich Loriti, (gebürtig aus Glarus, daher Glareanus) sein berühmtes Dodecachordon, in welchem er die Behauptung aufstellt, es gebe nicht acht, sondern zwölf Tonarten im Choral, zwei in a, zwei in c schließend, dieselben, die man bisher nur als Transpositionen des 1. 2. und 5. 6. Tones aufgefaßt hatte. Dieselben seien die äolischen und jonischen Tonarten der Griechen. Andere meinen, auch die nach h transponirten Melodien des phrygischen Modus bilden ein paar besondere Tonarten, die 11. und 12., und die jonischen des Glareanus seien als 13. und 14. einzureihen. Die Frage ist viel besprochen worden, bietet aber nur ein theoretisches Interesse. Gegen Ende des Mittelalters wurden die Transpositionen der Melodien nach weiteren, willkürlichen „irregulären Tonarten" sehr häufig. Die so scheinbar neu entstehenden toni ficti brachten viel Unklarheit in die Choraltheorie. Die Erfindung (!) von vier neuen Tonarten zu den acht alten wird übrigens von einem alten Autor schon dem Kaiser Karl dem Großen zugeschrieben.

Außer diesen mehr freiwilligen Transpositionen gibt es auch nothwendige; sie werden gebraucht bei einigen wenigen und ganz bestimmten Melodien, welche eine Diesis oder chromatische Veränderung haben. Es gibt in Gradualien des 2. Tones eine Formel, welche ein es hat; ebenso hat eine Antiphonmelodie des 4. Tones ein fis. Die Alten kannten die uns geläufige Weise, eine Erhöhung oder Vertiefung durch ♯ und ♭ (ausgenommen bei h) anzuzeigen, nicht. Wenn sie jene Gradualmelodie des 2. Tones in d schrieben, hatten sie nur die Töne f e d, während die Tradition sie lehrte, es zu singen. Sie transponirten die Melodie nach a, hatten nun c h a, wo sie sonst f e d gehabt und konnten nun das gesuchte es als b schreiben.



Aus gleichem Grunde ist eine Transposition nöthig im Offertorium In virtute (Com. Conf. n. P.) und den beiden Communionen Cantate (2. Sonntag nach Pfingsten) und Circuibo (6. Sonntag nach Pfingsten).

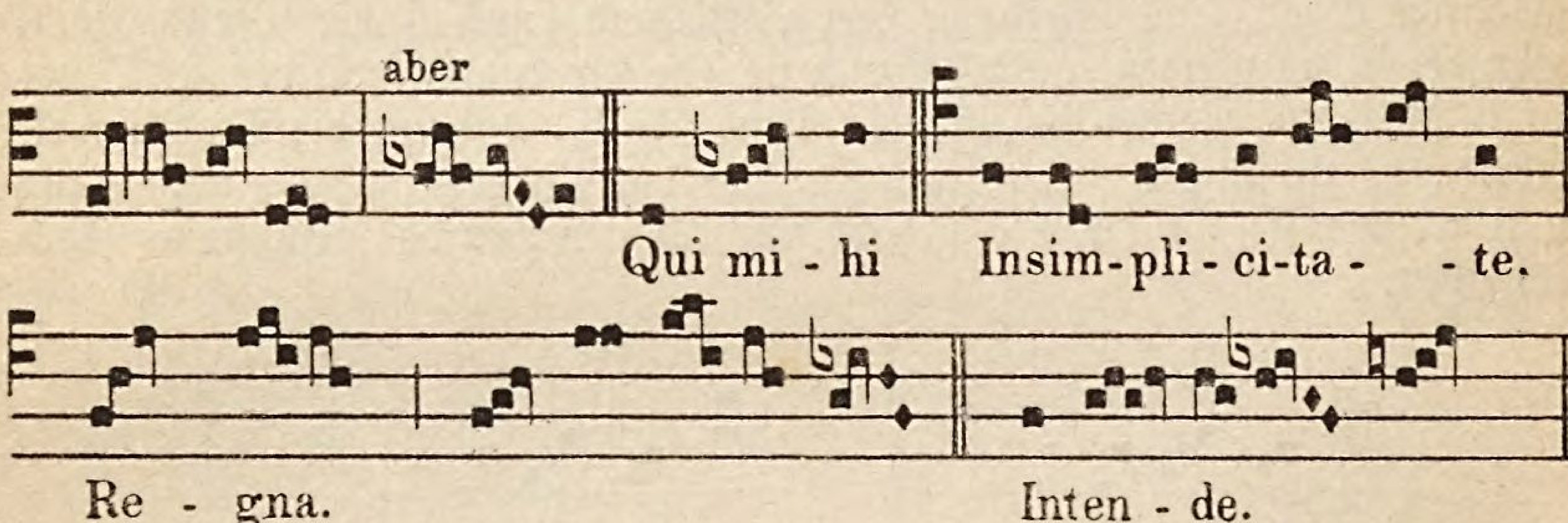
Die Antiphon des 4. Tones Benedicta tu (siehe im Anhang p. 12) hat die Formel fis g; man erreicht diesen Ton durch Transposition nach a, den phygischen Schluß durch c b a.



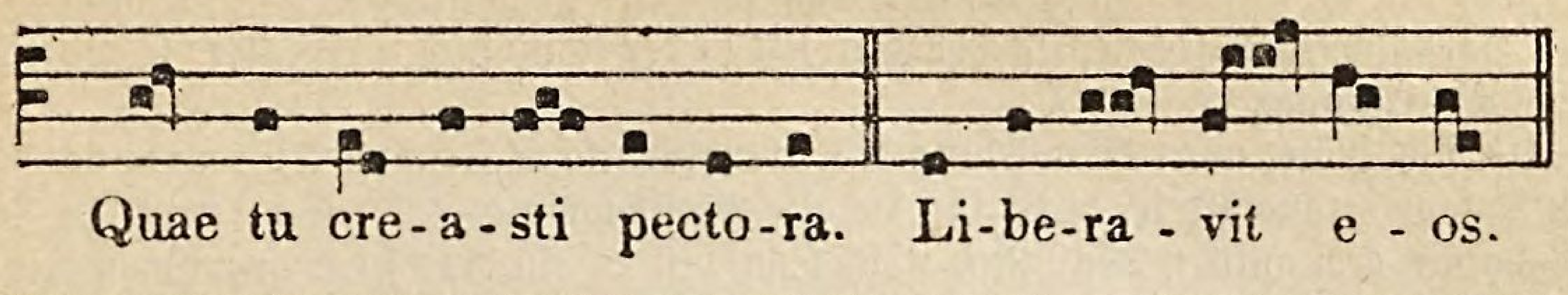
Diese Melodie kommt nach Wollersheim sehr oft (86 mal!) im Officium vor. Auch die Versikel zum Alleluja der Messen am 3. Adventsonntag, 20. Sonntag nach Pfingsten und Comm. Virg. Mart (Adducentur), welche im phrygischen Tone stehen, müssen wegen eines fis nach a transponirt werden. Wir haben hier ein Zeugniß, wie treu und fest die Alten an ihren ins Gedächtniß geschriebenen Melodien hingen, auch wenn sie mit ihren Theorien nicht stimmten.

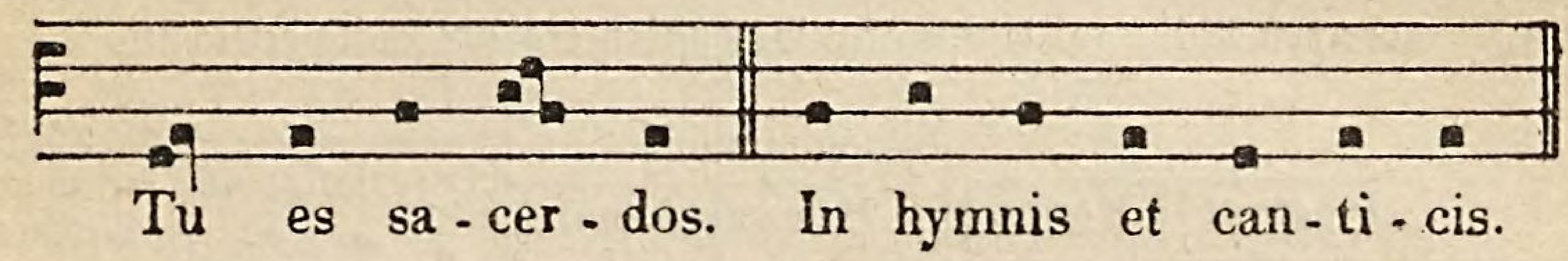
Diese Modulationen erscheinen wie Reste alter verklungener Tonarten. Es ist jedoch zu bemerken, daß sie in ihrer melodischen Wirkung weit entfernt sind von den modernen chromatischen Tönen.

Eine Bemerkung über h und b, sowie über den **Triton** soll dieses Kapitel schließen. Es gibt Melodien, in welchen f fast in jeder Figur vorkommt, daher die ganze Modulation beherrscht; dann ist das b eine Nothwendigkeit. Wenn die Melodie von oben heruntersteigt, oder sich um c bewegt und h in seine Umgebung zieht, dann hat f keinen Einfluß und keine Verbindung mit solchen Melodien und ein b würde übel klingen. Wenn die Melodie von f nach c durch h aufsteigt, steht h oder b, je nachdem c oder f das melodische Uebergewicht hat. In solchen Fällen ist oftmals die Anwendung des einen oder andern eine Sache des Geschmackes. Im Allgemeinen ist h vorzuziehen; weil für die Harmonisirung unbequem, ist es vielfach gemieden; die Alten haben aber mit ihm frische, kühne Melodien gesungen; man vergleiche die folgenden älteren Formen:



Wenn beide Elemente des Tritonus, h und f, dicht neben einander und nachdrucksvoll zu singen sind, ist der offene Triton mit seinem üblen Klange da. Zuweilen ist er latent, indem ein die direkte Verbindung beider Töne aufhebender Ton eingeschoben wird oder indem einer oder beide Töne nur ganz leicht zu singen sind. Solche Melodien, sehr originell, kühn gedacht und vom Genius eingegeben, nicht vom grübelnden Nachsinnen, haben meist sehr viel Kraft und Energie, wenn man sie im rechten Rhythmus singt, werden aber bei unrichtiger Ausführung hart und schroff. Außer dem Ite missa est der Osterwoche können folgende Beispiele das Gesagte erläutern. Im letzten Beispiel fallen h und f auf Accentsilben, wodurch die Melodie wirklich hart wird. Man hat vielfach durch be oder fis helfen wollen; glücklicher war die Einschiebung eines c, so daß auf hy ein Podatus hc stand. Diese Schroffheit wird fortgesetzt in der folgenden Strophe Laudis thema. Viel glücklicher ist der Schluß des Veni creator, weil h und f leichte Töne sind.





Viertes Kapitel.

Das Tonsystem des Chorals.

In der Natur ist zuerst die Melodie, das aus dem Gefühl des Tondichters quellende Lied. Aus der Melodie entnimmt der Theoretiker die Tonart und ihre Tonleiter, und alle diese kleinen Tonleitern bringt er zusammen in ein System, d. h. eine Zusammenstellung aller in einer Musikart gebrauchten Töne.

Das gregorianische Tonsystem ist so ziemlich übereinstimmend mit dem diatonischen System der Griechen.

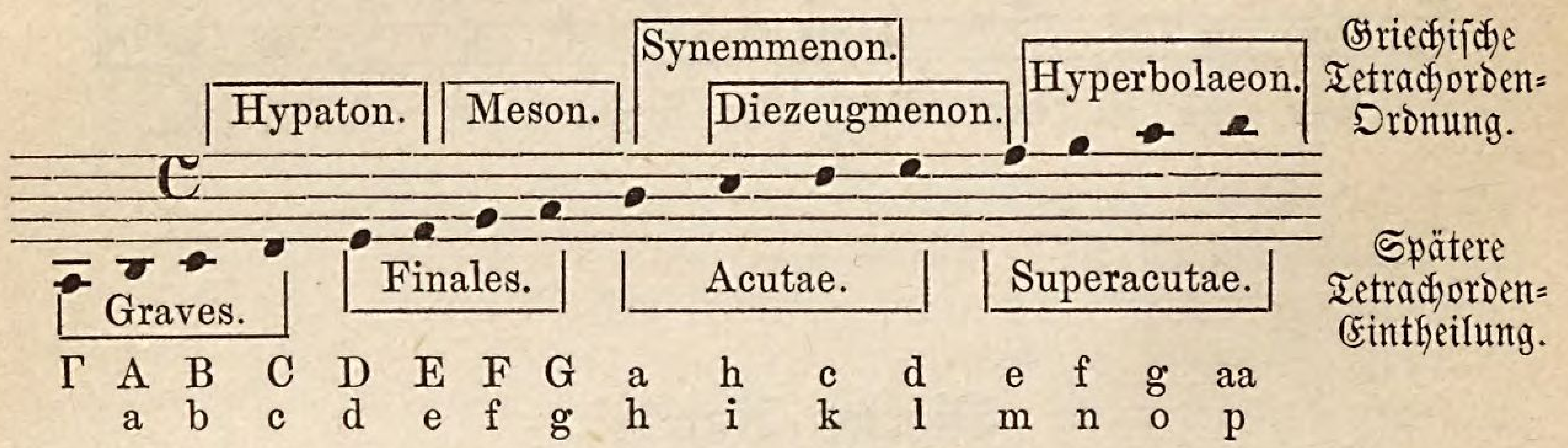
Man liest zuweilen, daß vom heiligen Gregor ein neues System herrühre. Die alten Quellen melden nichts davon. Es ist sachlich nicht möglich, so wenig als Jemand eine Sprache erfindet und einführt. Das Tonsystem, die gesammte Ordnung der Töne, ist die musikalische Sprache der Zeit. Eine Umbildung geht wie in den Sprachen nur in einem langsamen Entwicklungsprozeß vor sich. Das moderne Tonsystem ist aus dem des Chorals hervorgegangeu; die Anfänge zeigen sich im 11. und 12. Jahrhundert. Vollendet ist es erst in der Zeit von Bach und Haydn.

Das System des Chorals umfaßt nur 16 Töne. Der vorletzte Ton hieß bei den Griechen schon προςλαμβανόμενος, der Hinzugefügte. Als in späteren Zeiten Melodien gesungen wurden, welche noch einen Ton tiefer gingen, mußte auch dem System nnten ein weiterer Ton beigefügt werden. Das kann wohl schon zu St. Gregors Zeiten geschehen sein; denn wir haben alte Melodien, welche diesen Ton enthalten (Offert. Veritas, comm. Pont. Mart. und ℟. Collegerunt vom Palmsonntag).

In der griechischen Musikwissenschaft sind die Töne des Systems in Gruppen zu vier zusammengeordnet, die man Tetrachorde nennt. Der Ton a, die Mitte des menschlichen Stimmumfanges, daher Mese (Mittlere) genannt, bildet den Mittelpunkt des Systems. An ihn schließen sich nach oben die Tetrachorde Diezeugmenon und Hyperbolaeon, nach unten Meson und Hypaton; ein fünftes, Synemmenon, steht in der Mitte und enthält den zur Verbindung mit F nöthigen Ton b. Jeder Ton hat außer dem Familiennamen des Tetrachords seinen Personennamen, z. B. Nete Hyperbolaeon, der letzte des hohen Tetrachordes. Neben dieser wohl ältesten Bezeichnung gebrauchten die Theoretiker wenigstens seit Boethius auch die Buchstaben als Tonzeichen, und zwar in doppelter Form; man fing entweder beim untersten Ton mit a an und fuhr im Alphabet fort bis zum höchsten Ton, oder man gab der tiefern Oktav die großen Buchstaben des lateinischen Alphabets, der folgenden die kleinen und den höheren Tönen die verdoppelten kleinen. Als nun unter A ein neuer Ton

hinzukam, der die Oktav von G ist, gab man ihm ein griechisches G = Γ, gamma Graecum. Vom Namen dieses tiefsten Tones erhielt in der französischen Sprache die ganze Scala den Namen Gamme.

Als sich später unter Einwirkung des abendländischen Tonsinnes die moderne, harmonische Octave herausbildete, blieb ihr die alte Bezeichnung c — c̄. Wenn man den Zusammenhang mit dem antiken Tonsystem nicht kennt, ist es ein Räthsel, warum man den ersten Ton in der modernen Musik mit dem dritten Buchstaben des Alphabets bezeichnet.



Die griechische Musikspeculation herrschte neben dem praktischen Choralgesang als wissenschaftliche Disciplin an den mittelalterlichen Schulen. Im 10. und 11. Jahrhundert vereinfachte man sie, besonders Guido von Arrezzo, brachte sie in kürzere, faßlichere Formen, setzte nach oben einige Töne zu, änderte die Tetrachorde, ersetzte die für Lateiner schwerfällig klingenden, griechischen Namen durch lateinische. Guido soll auch die Eintheilung der Tonleiter in Hexachorde, d. i. in Gruppen von sechs Tönen, eingeführt haben.

Wenn man das moderne Tonsystem mit dem antiken vergleicht, so erweist sich das erstere zunächst als viel umfangreicher. Es zählt acht Octaven, geht nach unten und oben an die Grenze des Hörbaren. Es ist besonders für Instrumentalmusik eingerichtet; das alte diente der reinen Gesangsmusik. Eine Octav des modernen Systems mit allen möglichen und vorkommenden Tönen stellt sich so dar:



Diese chromatische Tonfolge kommt in dieser Vollständigkeit nur auf Instrumenten vor. Einzelne dieser Tonveränderungen wendet der Componist der Neuzeit in beliebiger Zahl an.

Die moderne Musik zählt vierundzwanzig Tonarten, hat aber im Grunde nur zwei, nemlich eine Dur- und eine Molltonart:

(c dur) c d e͡ f g a h͡ c und

(a moll) a h͡ c d e͡ f g a.

Diese zwei Arten werden auf allen zwölf Halbstufen innerhalb einer Octav gebraucht und jedesmal als eine Tonart betrachtet. Man errichtet die gleiche Leiter auf D, Des etc. und erhält so zwölf Dur- und zwölf Molltonarten. Da sie auf allen Stufen gleiche Intervalle haben, kann eine große Verschiedenheit in ihrem innern Wesen nicht stattfinden. Man hat versucht (Mattheson, Schubart, Marx), jeder eine bestimmte Eigenthümlichkeit zu vindiciren, doch ohne Erfolg.

Die Leitern der Tonarten sind die Grundlagen für die Melodiebildung. Sie werden aber in ganz verschiedener Weise gebraucht. Die Choralmelodie ist an die Grenze der Scala gebunden; die moderne Melodie kann sich durch das weite Tongebiet bewegen, nur im Schlusse und zuweilen im Verlaufe soll sie in die zu Grunde liegende Tonart zurückkehren.

Fünftes Kapitel.

Wesen des Rhythmus.

Rhythmus ist der Lebenshauch, welcher den Leib der Töne beseelt. Von Natur aus hat jeder Mensch Empfindung für Rhythmus. Jeder fühlt das Wohlthuende, Harmonische in der Sprache, in Hebung und Senkung, im Steigen und Fallen der Rede. Wir verlangen in der Bewegung der Sprache wie der Musik etwas Festes, Abgemessenes, Gesetzmäßiges, das zugleich schön ist und wohlthuend einwirkt, und bezeichnen es mit dem Worte Rhythmus.

Rhythmus (ῥέω fließen) ist die fließende, durch irgend eine Ordnung geregelte Bewegung; er ist die das ästhetische Vermögen des Menschen ansprechende, befriedigende, schöne Bewegung. Als die lebendige Bewegung in der Zeit kommt er der Musik, dem Gesange, der Sprache zu, sowie der körperlichen Bewegung in Marsch und Tanz. Im übertragenen Sinne nennt man alles, was Ordnung, schöne Verhältnisse, Ebenmaß hat, rhythmisch, indem man sich die ruhenden, stehenden Formen in Bewegung denkt, um ihre schönen Verhältnisse zu erlangen oder zu zeigen. (Rhythmus der Linien in einem Bild; Schlegel nennt Architectur gefrorene Musik.)

Die nächste Aufgabe des Rhythmus ist dem ästhetischen Empfinden zu genügen. Die tiefere Bedeutung der rhythmischen Formen, die bald ruhig schreiten, bald rasch und leicht dahineilen, bald feierlich, würdevoll, bald kühn und großartig sich erheben, liegt im Zusammenhang mit dem innern Leben des Menschen. Die Affecte der Seele sind Erregungen, Bewegungen und haben eine geheime Verwandtschaft, eine innere Beziehung zu der rhythmischen Bewegung, werden durch sie angeregt, gesteigert, veredelt, besänftigt*).

Die Bewegung ist nur dann geregelt und schön, wenn sie auf mannigfaltigen, einander entsprechenden Zeittheilen oder Zeitgruppen beruht. Daher nennt man auch das, was die Grundlage der schönen Bewegung ist, die Proportion (numerus), das Ebenmaß der Theile und Abschnitte, Rhythmus. Die großen Perioden, in welche ein Redner seine Reden theilt, und welche man oft als das Wesen des oratorischen Rhythmus bezeichnet, offenbaren die Bewegung des Geistes, die innere Hebung der Gedanken, und können daher nur im uneigentlichen Sinne rhythmisch heißen, da Rhythmus die sinnfällige Bewegung der Sprache bedeutet. Auch in der Musik verlangt man ebenmäßige Perioden, und nennt das Rhythmus. Durch sie wird die Entwicklung übersichtlich, das Ganze klar und anschaulich (omne quod dividitur, facile capitur . . . indivisum idem est ac confusum. S. Odo, de musica). Diese größere Theilung ist aber Voraussetzung und Grundlage des Rhythmus und genügt allein noch nicht; es könnten ja immer noch die einzelnen Sätze sich rauh und holperig hinschleppen. Aus der schönen Bewegung des untersten Gliedes

---

*) Aristoteles urtheilt, daß von allen Sinnenwirkungen das Hörbare eigentlich ethische Wirkung habe, weil es Bewegung hat, die Bewegung etwas Thatkräftiges nnd deswegen etwas Ethisches sei.

An einer andern Stelle sagt er, daß das Hörbare die vollkommenere Sinnesthätigkeit habe, weil es an die Seelenbewegung (πάθος) nicht bloß erinnere, sondern sie durch Bewegung wiederspiegle. (Arist. probl. 19, 27 und Polit. 8, 5.)

erwächst der Rhythmus des ganzen Abschnittes. Diese erhält er, wenn er eine Anzahl abgewogener, proportionirter Glieder hat. Solche Glieder sind die Füße eines glatt fließenden Verses. Auch in der Musik können wir uns die Töne einer Periode, eines Abschnittes, nicht denken als eine ununterbrochen fortlaufende Reihe; diese wäre mechanisch, leblos. Nach unserm modernen Taktgefühl wird sie aufgelöst in kleine Gruppen; der erste Ton jeder Gruppe erhält schon aus einer natürlichen Empfindung einen größeren Nachdruck. Durch ihn kommt eine lebendige Bewegung in die Reihe, Hebung und Senkung, der Wechsel von accentuirten und nicht accentuirten Tönen. Wir haben, weil die kleinen Gruppen gleichmäßig sind, den Takt. Die Ordnung der Bewegung, der sich diese Tonreihe unterwerfen muß, um auf uns wohlthuend zu wirken, ist der Rhythmus. (Τῇ δὲ κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη. Plato, de legib. II, 9.)

Es gibt verschiedene Weisen, das Ebenmaß herzustellen und darnach verschiedene Arten von Rhythmen. Die Proportion ist entweder gebildet nach einem stetigen Gesetz, in immer gleichbleibenden, der Zeit nach gleichwerthigen Gliedern oder Gruppen, in streng umschriebenen Schematen, oder in freier Weise und stets wechselnden Formen. Die erste Art kann man metrischen oder **mensurirten Rhythmus** nennen; er gilt in der Poesie und in der modernen Musik (Mensuralmusik, Taktrhythmus). Die zweite Art heißt **freier, oratorischer Rhythmus;** wir haben ihn in der freien Rede und im Choralgesang. Dort ist die Proportion der Theile gemessen, hier nach dem rhythmischen Gewichte abgewogen.

Unserer Zeit und unserm Empfinden steht der mensurirte Rhythmus am nächsten. Wir beginnen also mit dem Bekannten, um so den Weg zu dem noch Fremden zu bahnen. Es ist demnach zu sprechen:

a) vom gebundenen Sprachrhythmus — Versbau,
b) vom gebundenen musikalischen Rhythmus — Takt,
c) vom freien Sprachrhythmus — freie Rede,
d) vom freien musikalischen Rhythmus — Choral.

Sechstes Kapitel.

Der gebundene Rhythmus der Sprache.

Der poetischen Sprache ist bei allen Völkern neben manchen auseinandergehenden Einzelheiten das gemeinsam, daß man das ganze Gedicht in Verse theilt, die meist zu zwei, drei, vier oder mehr eine Strophe bilden. Der Vers besteht aus einer Anzahl von Versfüßen, auf denen die rhythmische Bewegung einhergeht. Der Versfuß ist das unterste rhythmische Glied, eine metrische Silbe, einheitlich zusammengehalten und belebt durch den Accent. Die Versfüße sind zwei-, drei-, viersilbig und haben verschiedene Stellung des Accentes. Die wichtigsten Füße sind:

Trochäus	– ◡	Dactylus	– ◡ ◡
Jambus	◡ –	Anapest	◡ ◡ –
Spondeus	– –	Amphibrachys	◡ – ◡

Die Griechen und Römer maßen die Silben nach Länge und Kürze und rechneten zwei kurze Silben auf die Dauer einer langen. Bei den germanischen Völkern gilt Silbenwägung. Man unterscheidet schwere, mittlere und leichte Silben. Alle neueren Sprachen schließen den Vers ab und verbinden ihn mit dem folgenden durch Reim oder Assonanz, früher durch Alliteration. Der französische Vers hat nur den Reim und eine bestimmte Silbenzahl ohne irgend welche metrische Regel.

In den antiken Sprachen nimmt man zwei kürzere Füße zu einem Metrum zusammen und gibt ihm einen metrischen Accent, dessen Beobachtung für die gute Recitation von Wichtigkeit ist.

Die in den kirchlichen Hymnen gebräuchlichen Versmaße und Strophen sind folgende:

1) das jambische Versmaß, entweder mit vier Füßen (jambischer Dimeter) mit dem metrischen Accent auf dem ersten und dritten Fuß:

Nunc sáncte nobis spíritus ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – oder mit sechs Füßen (jambische Trimeter):

Aurea lúce et decore róseo. Der metrische Accent ist im zweiten und vorletzten Fuß. Die Strophe hat vier Verse (Jam bone pastor von Elpis, Gemahlin des Boethius), zuweilen fünf (Quodcunque vinclis vom heiligen Paulin von Aquileja). Die Beispiele zeigen auch, wie man schon in der frühesten Zeit der christlichen Hymnodie anstatt des auf Quantität den auf der Accentuation beruhenden Rhythmus anwandte. Die Umarbeitung der Hymnen im 17. Jahrhundert führte das quantitirende Prinzip ein und las: Decora lux aeternitatis auream.

2) Das trochäische Versmaß, die Umkehrung des vorigen. Der Vers hat acht Füße; der letzte ist unvollständig (katalektisch). Eine große Pause in der Mitte theilt den Vers in zwei Hälften, die man gewöhnlich als zwei Verse behandelt. Der metrische Accent ruht in der ersten Hälfte auf dem zweiten und letzten, in der andern auf dem ersten und letzten ganzen Fuß.

Tibi, Chríste, splendor Pátris, – ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Víta, virtus córdium – ◡ – ◡ – ◡ –

Der Hymnus Ave maris stella hat Strophen zu vier Versen mit drei trochäischen Füßen.

– ◡ – ◡ – ◡
Ave maris stella.

Die mittelalterliche Sequenz Stabat mater hat Strophen von drei trochäischen Versen, deren jeder vier Füße zählt.

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Stabat mater dolorosa.

3) Die sapphische Strophe besteht aus drei sapphischen und einem adonischen Vers; sie haben folgendes Schema:

sapphisch: – ◡ | – ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | – ◡
adonisch: – ◡ ◡ – ◡

Iste confessor Domini sacratus
Suscipe laudes.

4) Die asklepiadeische Strophe hat drei asklepiadeische und einen glykonischen Vers:

asklepiadeisch: – ◡ | – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | ◡ –
glykonisch: – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –

Der asklepiadeische Vers besteht aus Trochäus, zwei Chorjamben und Jambus; der glykonische hat einen Chorjambus weniger.

Te Joseph celebrent agmina coelitum
Casto foedere virgini.

Es gibt auch liturgische Texte, die in Hexametern und Distichen geschrieben sind. (Alma redemptoris mater, Salve sancta parens, Solve jubente Deo.) Sie werden wie prosaische Texte behandelt und haben Melodien mit freiem, nicht metrischem Rhythmus. Auch die sapphische und asklepiadeische Strophe werden nicht nach antiker Weise scandirt, sondern frei recitirt.

In der vierzeiligen jambischen Strophe, welche am häufigsten vorkommt, gehören die Verse paarweise zusammen. Die zweite Zeile wird mit einem verstärkten metrischen Accent und einer Pause abgeschlossen. Die nachfolgende Hälfte der Strophe soll der ersten das Gleichgewicht halten.

Auch die bloße Recitation dieser einfachen Strophe ist verhältnißmäßig reich an rhythmischen Mitteln. Jeder Fuß hat seinen Accent mit einer leichten Tonhebung; dadurch erhält die Recitation eine schöne Wellenbewegung; die metrischen Accente ragen stärker hervor und erleichtern das gemeinsame Recitiren. Die stärkern Accente am Ende des 2. und 4. Verses schließen die Bewegung ab.

Siebentes Kapitel.

Der Taktrhythmus.

Der mensurirte Rhythmus der Musik, der Takt, bildete sich in seiner Eigenthümlichkeit seit der zweiten Hälfte des Mittelalters aus zugleich mit unserer abendländischen Musik. Er scheint in der antiken Welt nicht gebraucht zu sein*). Er hat mit dem Verse das feste Schema gemeinsam. Den Füßen oder Metren des Verses entspricht die einzelne Zeitgruppe, der Takt. Der Takt hat zwei oder drei Zeiten oder Schläge, wie der Versfuß zwei oder drei Silben. Der 1. Schlag hat den Nachdruck oder Accent (gute Zeit). Man nimmt auch zwei solcher Gruppen zu einem zusammengesetzten Takte von vier oder sechs Schlägen mit zwei guten Zeiten, von denen aber die letzte schwächer ist. Man kann mehrere Schläge zu einem einzigen längern Ton zusammenziehen oder einen Schlag in kürzere (Achtel-, Sechzehntel-)Töne zerlegen; das zu Grunde liegende Metrum bleibt unverändert. Das Messen der Töne nach Länge und Kürze gibt außer dem metrischen Schema diesem Rhythmus seine durchgreifende Verschiedenheit. Im gedehnten, in die Länge gestreckten Ton, verliert der Accent einen großen Theil seiner Energie.

Wer ein Gedicht vorträgt, muß das Metrum einhalten, es überall durchhören lassen, aber nicht sklavisch an ihm hängen. Das Versmaß soll mit einer gewissen Freiheit der Recitation verbunden werden. Das Gleiche soll im Mensuralgesang beobachtet werden. Der Takt ist ein Mittel, die Bewegung zu ordnen, schön zu machen. Seine Form muß aber durchgeistigt werden. Der Sänger muß sich durchringen zur Freiheit, zur recitativen Melodiedeclamation.

---

*) Vgl. Gevaert, la musique de l'antiquité. tome 2.

Achtes Kapitel.

Der freie Rhythmus der Rede.

Der oratorische oder der Rhythmus der Rede heißt frei, weil er in seiner Bewegung, in der Wahl und Folge seiner rhythmischen Füße, in der Gliederung und Gruppirung des Stoffes an kein äußeres Formgesetz gebunden ist. Zuweilen wird auch in der Lyrik die metrische Form so weit, daß sie dem freien Rhythmus nahe kommt; die Balladen Göthe's gehören hierher. Cicero bemerkt, daß Manches aus der griechischen Lyrik, wenn es nur recitirt, nicht gesungen wird, sich wie Prosa anhöre.

In unserer Zeit sprechen die rhetorischen Handbücher nur flüchtig vom oratorischen Rhythmus, weil Sinn und Empfindung dafür weniger ausgebildet ist als bei den antiken Völkern, die ein tieferes Verständniß für die Schönheit der äußern Form hatten. Cicero (de oratore III, 44—52 und orator 49—69) und Quintilian (Institut. IX 4) haben tiefgehende Untersuchungen über den oratorischen Rhythmus (numerus). Da sie für den Choralrhythmus von Bedeutung sind, folgen im Auszug die Gedanken des Ersteren.

„Zwei Dinge sind es, die eine Rede angenehm machen, Wohlklang der Worte und Rhythmus der Sprache. Man wähle also zunächst volltönende Worte, doch mit Maß. Was aber den Rhythmus betrifft, so ist es unbegreiflich, daß Jemand ihn nicht fühlen sollte. Das Bedürfniß und Maß für rhythmische Schönheit liegt in unsrer Natur. Weise Beobachtung der natürlichen, schönen Sprechweise ließ die Gesetze des Rhythmus finden. Das Ohr hat ein genaues Maß, urtheilt über zu kurz und zu lang, verlangt das Maßvolle, Abgerundete, empfindet, was mangelnd und wie verstümmelt tönt. Das Wesen des oratorischen Rhythmus ganz zu erklären, erforderte eine tiefgehende Untersuchung; es wäre aber ungereimt, die Thatsache zu läugnen, die man theoretisch nicht klar hat. Die bedeutendsten Autoren, besonders Aristoteles, verlangen, daß die Rede rhythmisch sei.*)

„Daß in der Rede Versfüße sind, ist unschwer zu erkennen. Wir hören sie ja heraus. Es sind die gleichen, die auch in der Poesie gebraucht werden. Man hat einzelne Füße als für die freie Rede ungeeignet ausscheiden wollen, z. B. den Jambus, weil er zu alltäglich, den Dactylus, weil er zu feierlich und versmäßig sei. Im Grunde sind alle Arten von Füßen gemischt zu gebrauchen. Nimmt man gar keine, so wird die Rede verschwommen; nimmt man nur wenige, so muß man sie oft wiederholen, und die Rede wird zum Gedicht. Verse in der Rede zu machen, ist ein großer Fehler. Es ist ein großer Unterschied zwischen dem Rhythmus der Poesie und dem der Prosa. Vor allem muß der Schluß rhythmisch fallen, weil da die Erwartung des Hörers größer und der Eindruck bleibend ist; auch dem Anfang ziemt aufmerksame Behandlung. Das Dazwischenliegende braucht weniger scharf ausgeprägten Rhythmus. Freirhythmisch ist nicht, was nur Versfüße hat, sondern was nach Versfüßen klingt. Darum ist der oratorische Rhyth-

*) Duo sunt, quae condiant orationem: verborum numerorumque jucunditas. In verbis est quasi materia, in numeris expolitio. — Verba leganda sunt potissimum bene sonantia. — Genus numerosae orationis . . . quod qui non sentiunt, quas aures habeant . . . nescio. — Aures vel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat et perfecta ac moderata semper expectat. Mutila sentit quaedam et decurtata . . . productiora alia et quasi immoderatius excurrentia . . Notatio et animadversio naturae peperit artem. — Quae disputatio est . . artis intimae. Iniquum est, quod accidit non cognoscere, si cur accidat, reperire nequeamus. —

mus auch schwerer als der metrische. Bei diesem leitet ein festes Gesetz, bei jenem nur das ästhetische Gefühl. Gerade dadurch unterscheidet sich ein ungeschickter Redner von einem begabten und erfahrenen, daß jener ohne Wahl ausschüttet, was er hat und wie er's hat, dieser durch geschickte Wortstellung seine Sätze so baut, daß sie einen festen und zugleich freien Rhythmus haben".*)

Die Regeln dieses erfahrenen Lehrers mag ein sehr praktisches Beispiel erläutern. Der Psalm hat freien, oratorischen Rhythmus. Er besteht aus einer Anzahl von Versen ohne deutlich hervortretende, strophische Abtheilung. Jeder Vers zerfällt in zwei Hälften, die dem Inhalte nach eng zusammen gehören; die 2. spricht den Gedanken der 1. in einer neuen Form aus, als dichterische Wiederholung, als Gegensatz, in einem verwandten Bilde von allgemeiner oder speziellerer Geltung (Gedankenrhythmus). Die einzelnen Verse kann man als eine Strophe ansehen, die wie die vierzeilige jambische, durch eine Pause in der Mitte getrennt und durch eine gute, flüssige Recitation in gleichmäßige, sich gegenseitig ergänzende Bewegung gebracht ist.

Beim Gesange erhalten die Enden der beiden Vershälften kleine symmetrische Melodiesätze, welche die Bewegung reguliren helfen. Jede Vershälfte denke man sich bestehend aus einer Anzahl rhythmischer Füße, die im mannigfaltigsten Wechsel zwei-, drei-, viersilbig auf einander folgen.

´‿ ´‿‿ ´‿‿ ´‿
Dixit Dominus Domino meo,
´‿‿ ´‿ ´‿
Sede a dextris meis.
‿´‿ ´‿‿ ´‿‿
Laudate pueri Dominum,
‿´‿ ´‿ ´‿‿
Laudate nomen Domini.

Jeder Fuß hat seinen Accent, der die Recitation belebt; jede Vershälfte schließt mit einem verstärkten Accent, der die Pause einleitet. Nach einem solchen ergibt sich die Pause von selbst; sie liegt mit ihrer ganzen Dauer angezeigt in der Weise, wie man die Vershälfte abschließt. Nach einem zu kleinen Accent wird auch sie zu klein; die Recitation wird ohne gehörige Pause ruhelos, haltlos, stürzt in sich zusammen, anstatt in natürlicher Kraft auszuklingen. Die Pause ist für die gute Psalmodie so wichtig, daß selbst Concilien ihre Beobachtung einschärften.

Nicht nur die beiden Vershälften sollen im Gleichmaß schweben, sondern auch die Recitation der beiden Chorseiten. Die eine Seite soll die Bewegung der andern aufnehmen und weiter führen in festem, scharf begrenztem Rhythmus. So stützen sich die Chöre wechselseitig und er-

---

*) Perspicuum . . . numeris adstrictam orationem esse debere, carere versibus . . . Nullus numerus extra poeticos . . . Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permistos et confusos pedes. — Nec vero nimius is cursus est numerorum . . esset poema. — Versus in oratione dicere vehementer vitiosum. — Numerosum putatur, non quod totum constat e numeris, sed quod ad numeros proxime accedit; quo difficilius est oratione uti, quam versibus. — Clausulas diligentius etiam servandas esse arbitror . . . medii possunt latere. — Neque est ex multis res una, quae magis oratorem ab imperito dicendi distinguit, quam quod ille rudis incondite fundit, quantum potest et quomodo potest, orator sic ligat sententiam, ut eam numero complectatur et adstricto et soluto.

leichtern sich die Mühe der Recitation durch die schwingende Kraft des Rhythmus. Ohne ihn ist das Psalmengebet unschön und ermüdend. Die Recitation soll ebenmäßig, ruhig fließen, und dabei doch lebhaft und kraftvoll sein. Sie wird es durch eine rhythmische Gliederung und eine accentuirte Aussprache.

Aehnlich dem Psalmverse kann jeder liturgische Text recitirt werden. Das energische Herausheben des Wortaccentes führt dazu. Vorausgesetzt wird, daß man deutlich syllabirt, klangvoll und scharf spricht. Auf diese Weise erhält auch die Lesung prosaischer Stücke einen gewissen Rhythmus, der auch auf Versfüßen, die freilich nicht so klar hervortreten dürfen, beruht, z. B.

´◡◡ ◡´◡◡ ◡´◡ ´◡ ◡´◡◡ ◡◡´◡
Lectio Epistolae beati Pauli apostoli ad Romanos.

Gute, klare Aussprache, proportionirte Gruppirung, ein dem Scandiren ähnliches Fortbewegen und Accente sind die Bedingungen einer schönen Recitation.

Neuntes Kapitel.

Der Choralrhythmus.

Geschichtliches. Der Rhythmus ist in der Choralliteratur meist dürftig behandelt gegenüber der oft sehr ausführlichen Erklärung der Tonarten. Die alten Theoretiker schweigen entweder ganz oder bringen mit wenigen Ausnahmen nur kurze Notizen. Für sie und ihre Zeit war das Wichtigere die Entstehung und Verwandtschaft der Töne, die Tonarten und Transpositionen, Dinge, die uns anderweitig bekannt sind oder zurücktreten gegenüber der Cardinalfrage nach dem Rhythmus. Dieser war ihnen aus der täglichen Praxis genugsam bekannt, einen andern kannte man nicht. Man hatte so wenig Veranlassung, näher auf diese Frage einzugehen, als etwa ein Gymnasiallehrer unserer Tage nöthig findet, den Rhythmus eines prosaischen Stückes, das vorgetragen werden soll, zu besprechen. Eine Ausnahme macht Guido von Arezzo, dem man kostbare Bemerkungen über den Rhythmus verdankt. Doch auch er beschreibt nicht den Rhythmus der Melodie an sich, sondern lehrt, wie man neue Melodien nach dem Muster der alten gut rhythmisch componire. Als der Mensuralgesang aufkam, unterschied man, wenn auch einige Theoretiker die Grenzlinien verwischten, im Allgemeinen genau zwischen cantus planus und cantus mensurabilis, stellte sie sogar als im Gegensatz und Kampf befindlich dar. Zur Zeit der Renaissance ging diese Unterscheidung, mit ihr der freie, oratorische Rhythmus, verloren. Man suchte an seine Stelle gelehrte Surrogate zu setzen. (Vgl. Pothier, Choral S. 75.) Endlich kam man dazu, den Choral ohne Rhythmus in gleich langen Tönen abzusingen. In der Restaurationsepoche des Chorals (seit 1845) wurde die Frage über den Rhythmus zuerst wieder behandelt. Gonthier von Le Mans hat das Verdienst, den freirhythmischen Charakter der Choralmelodie zuerst ausgesprochen zu haben. Auf einem Choralcongreß zu Paris (1860) wurden seine hierauf bezüglichen Thesen angenommen. Für Deutschland war in dieser Hinsicht bahnbrechend „Choral und Liturgie“. Eine bedeutende Förderung erfuhr die theoretische Erörterung und Darstellung des Choralrhythmus durch Pothier in seinem bekannten Werke: „Der gregorianische Choral“.

Für die spekulative Erläuterung gilt Cicero's Wort »Est artis intimae« (es erfordert tiefgehende Untersuchung). Die Praxis ist ungleich leichter und wird immer der Theorie vorausgehen. Der Satz Guido's hat bleibende Geltung: Haec colloquendo magis quam conscri-

bendo intelliguntur (Im mündlichen Verkehr wird es klarer als im schriftlichen).

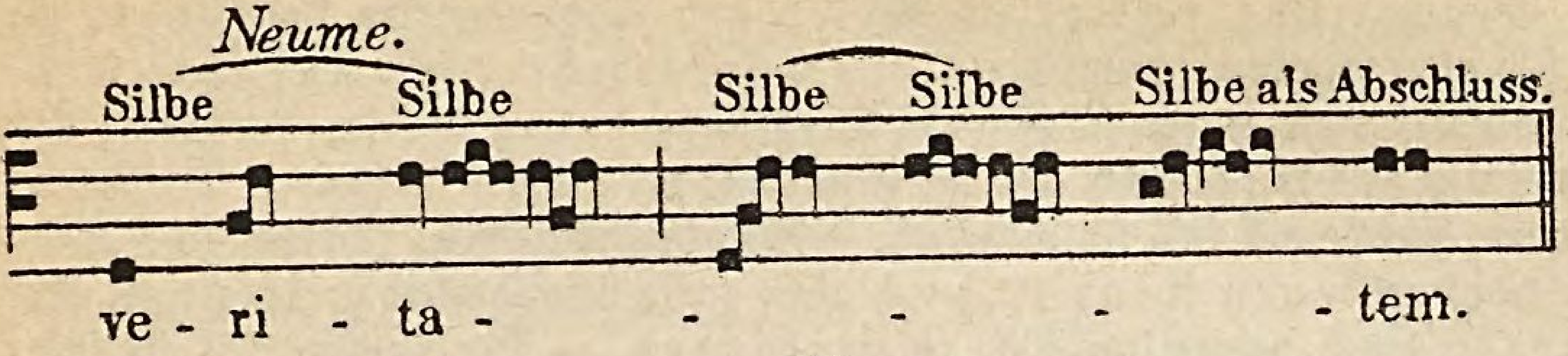
Der *Rhythmus* als die auf *proportionirter Theilung* beruhende, *schöne Bewegung* umfaßt ein Doppeltes: den *äußern rhythmischen Klang* fürs Ohr und *dessen vom Geiste ausgehende Belebung*. Die Choralmelodie erhält diese Belebung vom Text. Der Choralgesang ist eine in schöner Modulation und fein gegliederter Bewegung einhergehende, feierliche Textrecitation. Melodie und Text sind auf's Innigste vereint, in einander verwachsen. Die ganze Bewegung des Textes ergießt sich in ihr melodisches Kleid. Die *Textdeklamation* ist das *erste Prinzip des Choralrhythmus*. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob die Choralmelodie an sich ohne musikalischen Rhythmus wäre. Eine Melodie ohne Rhythmus ist keine Melodie, sondern bloße Modulation. Eine Choralmelodie, die man einige Male mit dem Text gesungen hat und versteht, kann man sehr wohl auch ohne Text singen; sie wird einen guten Rhythmus haben; ja sie wird durch solches Singen immer glatter, schöner. Wollte man aber die Melodie von vornherein ohne Text singen, so würde man nach längerem Forschen kaum den äußerlichen, materiellen Rhythmus klar erkennen; ganz sicher würde dessen geistige Belebung, das innere, wahre Leben, verborgen, die Melodie würde licht- und farblos bleiben. Kein höherer Ausdruck, Schwung würde sie verklären, viel weniger jene heilige, übernatürliche Lebensfülle, die der besondere Vorzug der Choralmelodie ist.

Zur rein musikalischen Form der Choralmelodie *gehört vor allem die Gliederung in proportionirte Theile*. Sie gibt den äußeren Rhythmus, ordnet die Glieder als das Substrat des höheren Rhythmus. Die proportionirten Theile ergeben sich in der Rede aus der klugen Auswahl und Gruppirung der Worte zu freien, wechselvollen, rhythmischen Klängen. Sie liegen im Satzbau und in der Wortstellung. So gründet auch der Choralrhythmus auf der Gliederung in größere und kleinere proportionirte Gruppen, aus welchen die Melodie, der musikalische Satz, erbaut ist. Die Aehnlichkeit der Verhältnisse ist so, daß die Choraltheoretiker selbst die termini technici bei den Grammatikern entlehnen.

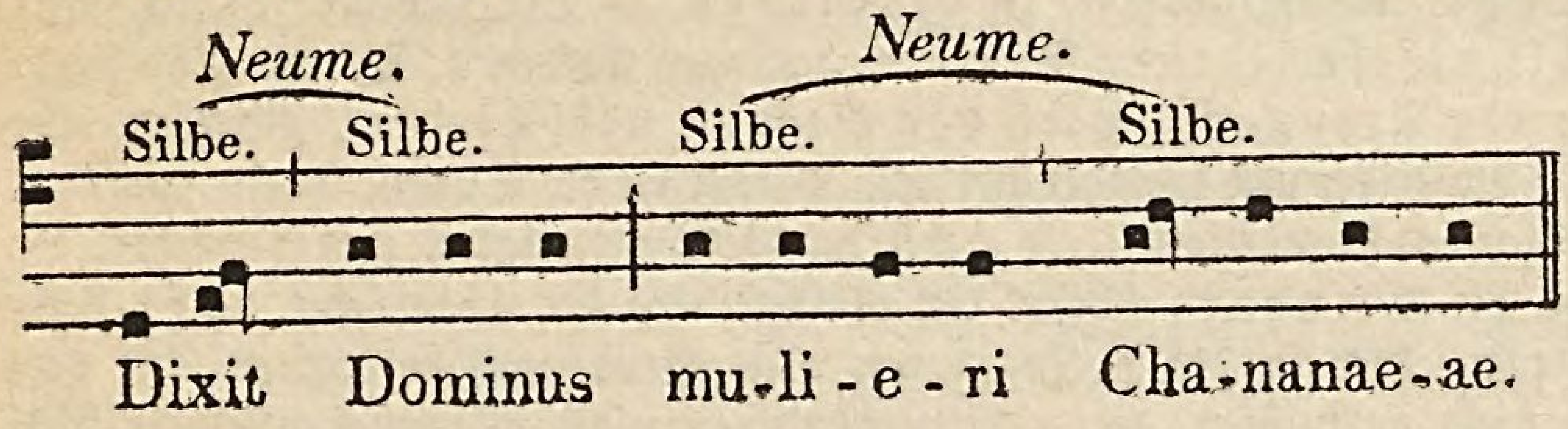
Nach der Ausführung des Guido von Arezzo **besteht die Melodie aus melodischen Silben, Neumen (Satztheilen) und Distinctionen (Sätzen).** Die melodische *Silbe* hat ein, zwei, drei Töne; sie ist im Choral, was das Wort in der Rede. Eine oder zwei Silben bilden eine *Neume*, den Theil eines melodischen Satzes. Aus einer oder mehreren Neumen gruppirt sich die *Distinction*, der Abschnitt, der ganze Melodiesatz*)



*) *Guido Ar. Microl.* 15. In harmonia (Melodie) sunt soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in *syllabas*, ipsaeque solae vel duplicatae *neumam*, i. e. partem constituunt cantilenae; sed pars una vel plures *distinctionem* faciunt, i. e. congruum respirationis locum.



(Alte Melodie.)



(Aus Aribo, dem Commentator Guido's.)

Die aus diesem Princip der Melodiegliederung hervorgehenden Wahrheiten und Unterschiede gegenüber dem modernen Rhythmus fassen wir in folgenden Punkten zusammen:

1. Im Choral gibt es kein Taktmaß; er hat die natürliche, freie Bewegung der Recitation bewahrt; er ist frei rhythmisch.

2. An Stelle des einzelnen Taktes tritt die kleine Tongruppe, die Formel oder melodische Tonfigur. Sie entspricht den Füßen im Versmaß und in der Rede, hat die Bedeutung des Taktes im Mensuralgesang. Die Gruppen sind zugleich die kleinen Tonbilder, aus welcher die Melodie meist architectonisch aufgebaut ist.

3. Die Töne werden nicht nach der Zeitdauer gemessen. Es gibt im Choral keine ganzen, halben und Viertelstakttöne. Die Töne sind einander jedoch nicht gleich, sondern haben eine große Verschiedenheit, die sich aus der melodischen Structur, der Stellung der Tonfigur oder der Textdeclamation ergibt.

4. Die Noten zeigen demgemäß auch keine Tondauer an, sondern nur die Modulation, das Steigen und Fallen und den Bau der Melodie, in welcher der Rhythmus selbst enthalten ist.

5. Wie die Zeitgruppen oder Takte der Mensuralmusik, so entsprechen sich rhythmisch die Gruppen der Choralmelodie, sind gegen einander abgewogen, gleichwerthig.

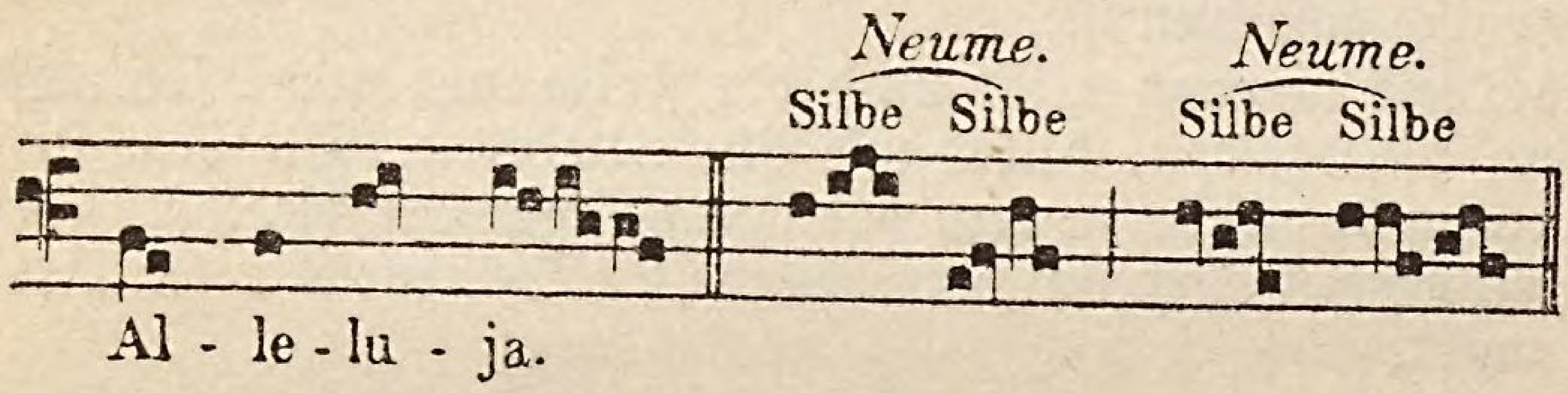
6. Was Cicero sagt: versus in oratione intolerabile vitium, gilt auch im Choral; taktmäßiges Singen der Choralmelodie ist eine unausstehliche Carricatur.

7. Die freie Bewegung ist aber keineswegs willkürlich oder nur allgemeiner Natur, sondern fest bestimmt und scharf umschrieben. Sie hat klare Linien, die aber nicht mit dem Lineal, sondern in freien, schwungvollen Bogen gezogen sind. Bei unrichtig verstandenem Rhythmus wird der Gesang anstrengend, beschwerlich; im rechten Geleise ist er leicht und angenehm.

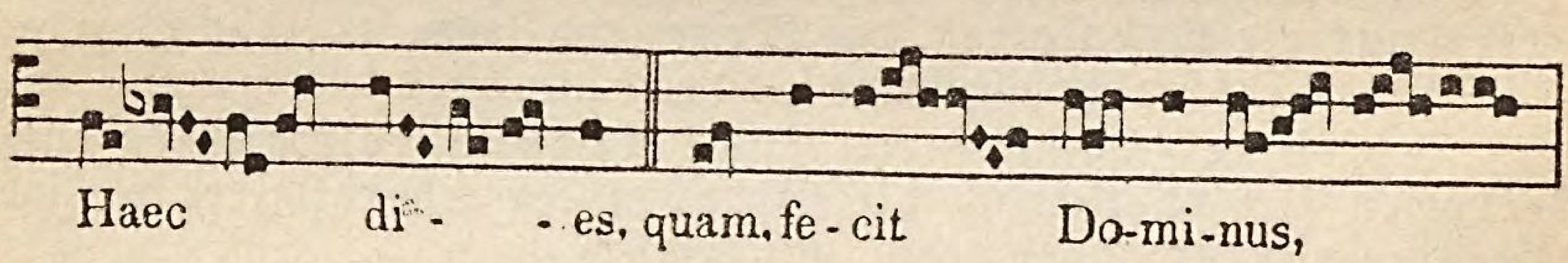
8. Die rechte Bewegung gibt die Tradition, d. h. die überlieferte, mündliche Belehrung, und der gute Geschmack. Die schöne, rhythmische Melodielinie lernt man im mündlichen Verkehr; nach einiger Uebung findet man sie auch allein in dem Maße, als man die durch den Taktrhythmus verlorene Freiheit der Bewegung wieder erhält. An sich ist der freie Rhythmus natürlich und leicht; Knaben lernen ihn daher ohne besondere Schwierigkeit.

Da die Gruppirung so tief im Wesen der Choralmelodie begründet ist, so darf man sich nicht wundern, wenn die alten Chorallehrer sehr auf ihre Einhaltung im Gesange wie in der schriftlichen Darstellung dringen; ja, sie sagen, daß von der Gruppirung das Verständniß und die Erhaltung der Melodie abhange. Die Instituta patrum, welche bis in's Karolingische Zeitalter zurückreichen, schärfen ein: „Man hüte sich die verbundenen Neumen durch allzu große Langsamkeit zu trennen oder die getrennten durch unziemliche Eile zu verbinden. — Der Jubilus soll in süßer Melodie mit wohlunterschiedenen Neumen gesungen werden". Der hl. Odo sagt: „Durch eine fremde Trennung wird der Gesang verschieden, gleichsam eine andere Melodie, ist schwieriger und weniger lieblich. Machst du die Silben, Theile (partes) und Sätze (distinctiones) proportionirt, so hebst du die Schwierigkeit und vermehrst die Schönheit."*) Der hl. Bernhard schärft den Abschreibern der Chorbücher aufs Angelegentlichste ein, doch ja die Notengruppen ohne Aenderung zu copiren, die verbundenen Formeln nicht aufzulösen, die nicht verbundenen nicht zusammenzuziehen, weil durch eine solche Aendernng eine ernstliche Verschiedenheit der Melodie entstehen könne.

Da die officielle Ausgabe der Chorbücher eine vereinfachte Melodie enthält, so ist das Bedürfniß nach Gliederung weniger fühlbar (vergl. später über syllabischen Gesang). Bei manchen Melodien wäre es wünschenswerth, daß man wenigstens im Unterricht die nöthigen Ergänzungen gäbe. Als Beispiele folgen das Alleluja vom Fest des heiligen Stephanus, das Responsorium der Ostervesper und ein Bruchstück des Christus factus est aus den Metten der Charwoche.



(offic. Grad. pag. 34.)





(Vesperale pag. 174.)

*) Instituta patr. Caveamus, ne neumas conjunctas nimia morositate disjungamus vel disjunctas inepta velocitate conjungamus. — Jubilus vero dulci modulamine bene discretis neumis deponatur.

S. Odo: Tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, ut eundem cantum pene alium reddere videatur; et difficilis fit cantus et minus delectabilis. Si ejus syllabas et partes et distinctiones similes feceris, ejus difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis.

S. Bernard. de ratione cantandi etc.: Notatores antiphonariorum . . . et eos qui gradualia notaturi sunt, praemunimus . . . obsecramus et obtestamur, ne notulas conjunctas disjungant vel conjungant disjunctas.



(Officium. heb. sanctae. pag. 216.)

Diese Abtheilung und Gliederung kann man nicht aus sich machen. Sie ist gemacht und zwar vom Urheber der Melodie selbst. Daher kann dem Chorallehrer ein gewissenhaftes Studium nicht genug empfohlen werden.

Während die vereinfachte Melodie der *Gruppirung* bis zu einem gewissen Grade entbehren kann, ist sie *für die ältere*, unverkürzte *Melodie eine Lebensbedingung*. In unterschiedslos fortlaufender Notenreihe dargestellt ist sie unverständlich, wie etwa eine Composition von Mozart ohne Taktvorzeichnung, Taktstriche und rhythmische Andeutungen, in lauter halben Noten gedruckt, unverständlich wäre.

Wenn man nun eine rhythmisch gut dargestellte oder doch verstandene Choralmelodie vor sich hat, so muß man

1. Die *Notenfiguren verstehen* und richtig singen

2. sie sowohl *von einander trennen*, damit sie nicht chaotisch in einander verschwimmen, als auch *mit einander zu einem lebensvollen Ganzen verbinden*. Darüber in den folgenden Kapiteln.

Zehntes Kapitel.

Ausführung der Tonfiguren.

Für die Ausführung der Tonfiguren gelten **drei Grundgesetze**, die genugsam *historisch*, und *in der Natur der Melodie begründet*, unter allen Umständen einzuhalten sind:

1. *Die Figuren müssen auseinander gehalten werden.*

2. *Sie müssen in eine abgemessene, sich das Gleichgewicht haltende Bewegung gebracht werden.*

3. *Sie müssen eine ästhetisch schöne Form haben.* Diese ist die einer gerundeten, schwungvollen Linie. Kein Ton darf in einer Figur übermäßig, mit verdicktem Kopf hervorragen und die Tonlinie unförmlich

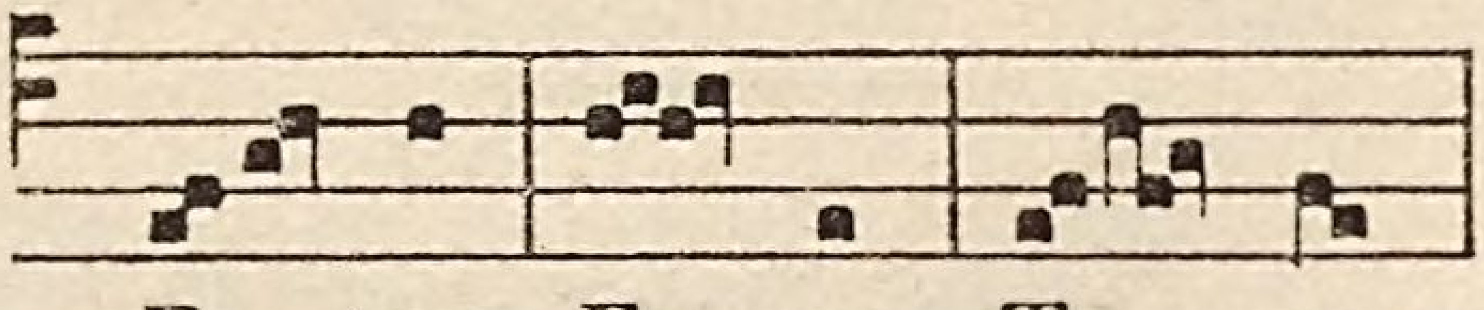
anschwellen machen, noch dürfen andere Töne verkümmern, so daß die volle, schwellende Linie schlotternd zusammenfällt.

Nach der Auffassung der Alten bildet eine Tonfignr eine untrennbare Einheit, eine aus mehreren Tönen bestehende Note oder eine durch mehrere Stufen sich bewegende Tonlinie. Aus dieser Auffassung ergibt sich die Art der Ausführung.

Für alle Melodiefiguren gibt es eine gemeinsame Regel der Ausführung:

Die Töne, welche durch eine einheitliche Notenfigur dargestellt sind, müssen auch in der Ausführung möglichst eng verbunden werden. Die Melodiebewegung muß leicht und ununterbrochen durch alle Töne durchfließen. Dieser rhythmische Fluß wird aber unterbrochen, wenn man in der Figur absetzt, athmet oder auf einem Tone verweilt und ungehörige Dehnungen macht. Noch mehr wird die Perlenschnur der Melodie zerrissen, wenn man die Töne einzeln herausstößt.

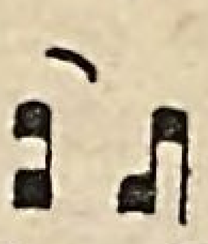
Die absolute Bedeutung der Tonfiguren anzugeben, hat sein Bedenkliches, weil es leicht zu Mißverständnissen führt, die von weittragender Bedeutung sind. Außerdem wird die allgemeine Bedeutung der Figuren in der Melodie durch das rhythmische Gesammtbild genauer bestimmt, durch die Stellung im Text und die Verbindung mit andern Figuren modificirt. Die folgenden Bemerkungen sind also nur dazu bestimmt, dem Geiste eine allgemeine Idee von der Bedeutung der einzelnen Tonfigur zu geben, die dann beim Studium der Melodie von selbst eine sehr feste und knappe Umgränzung erhalten wird. Endlich sind die Figuren selbst verschiedener Auffassung fähig, so daß man nicht eine als die ausschließlich richtige, sondern wohl nur als eine relativ bessere bezeichnen kann. Der Unterschied beruht hauptsächlich in der verschiedenen Art, den Text oder die Melodie zur Geltung zu bringen. Wer die Textdeclamation hervorhebt, wird bei Melodiefiguren, die am Schluß nach oben biegen und über der Accentsilbe des Wortes stehen, im letzten Ton den Wortaccent klingen lassen; wer mehr einen runden, weichen Melodiengang sucht, wird diesen Accent abschwächen, in der Formel gleichsam verbergen. Der Unterschied tritt ziemlich hervor in folgenden Figuren:

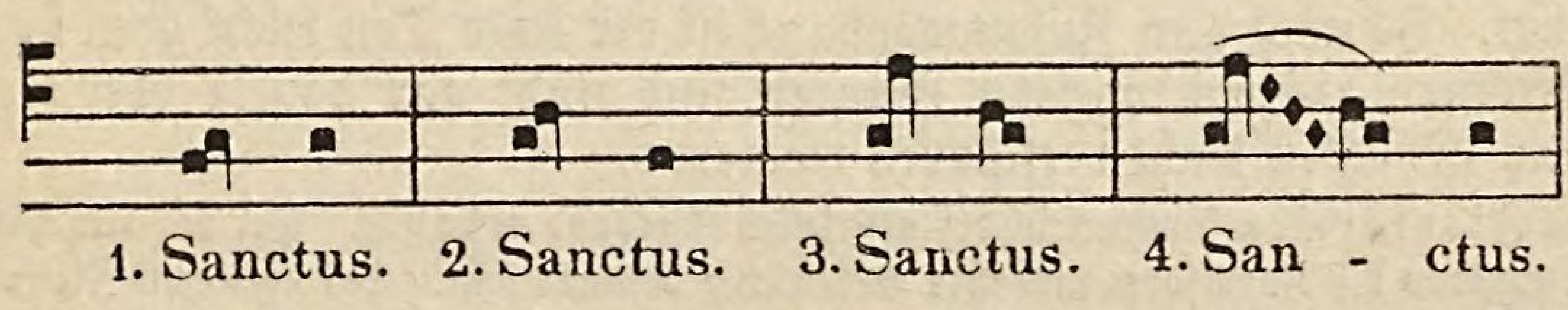


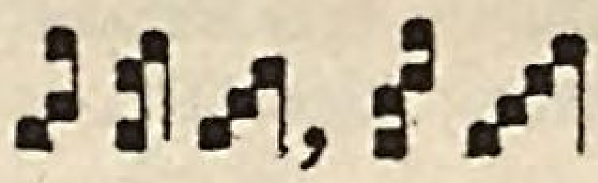
Man kann ebenso die schwungvolle, großartige Bewegung, welche die Figuren nahe legen, ganz ausführen, oder kann sie gleichsam zu einer stillern, einfachern, melodischen Erzählung zusammenziehen.

Eine der leichtern Formen ist der Climacus . Aus dem höchsten Ton müssen die nachfolgenden herausfließen; er hat also einen größern Nachdruck, mehr Tonkraft. Die andern Töne dürfen aber nicht zu leicht sein, ja nicht wie eine Achtelnote nach einer punktirten Viertel , sondern gleichmäßig, perlend. Wenn der Climacus vier bis fünf Töne hat, so gibt man dem dritten oder vierten Ton, am besten c oder f, eine leichte Erneuerung des Nachdruckes.

In der Clivis hat  wieder der 1. Ton ein leichtes Uebergewicht.

Der Podatus  ist die Umkehrung der vorigen Figur. Er setzt mit einem stärkeren tiefern Ton ein. Der 2. Ton ist bald leicht, bald hat er größeren Nachdruck. Im 1. Beispiel ist er ein ganz leichter Uebergangston, im 2. ist er stärker, im 3. noch mehr. Die natürliche Empfindung wird Jedem sagen, daß ein einzelner, hoch hinausragender Ton so leicht und kurz nicht angetippt werden darf. Das Gleiche gilt, wenn Podatus und Climacus verbunden sind (Beispiel 4).



Den Scandicus  kann man als eine Erweiterung des Podatus oder Umkehrung des Climacus ansehen. Nach einer Auffassung wird er mit einem stärkeren Tone angesetzt, so daß die andern aus ihm aufsteigen, aufquellen, wie von der Kraft des 1. Tones getrieben; nach einer andern Erklärung ist der Schlußton Hauptton, der die treibende, strömende Kraft in sich aufnimmt. In der Praxis nähern sich die scheinbar so entgegenstehenden Ansichten durch die zwingende Kraft des Gesammtrhythmus, indem sowohl der erste wie der letzte Ton weit runder, glatter sich einfügen als man aus der Erklärung der Figur vermuthen möchte. Einen größern Scandicus kann man in Gruppen von zwei Tönen bringen; diese Untergliederung darf aber den Zusammenhang der ganzen Figur nicht stören. Wenn der letzte Ton die Spitze einer Gruppe ist, die nach ihm wieder zur Tiefe niedersteigt, so darf er nicht zu schwach, rhythmisch werthlos, noch auch zu schroff und übermäßig stark sein; er soll sich in die gleitende, gerundete Bewegung ohne Störung einfügen.

Die Verbindung von auf- und absteigender Bewegung  kann man mit einem Nachdruck auf dem ersten Ton einleiten, der die ganze Formel in eine ruhige, gleichmäßige Bewegung bringt; man kann die Figur auch als zusammengesetzt betrachten und den obersten Ton etwas verstärken, doch darf die ruhige Linie nicht durch einen hart gestoßenen Ton unterbrochen werden.

Im Torculus  sollten alle drei Töne möglichst gleich und zusammenhängend sein; besonders darf der mittlere nicht zu kurz sein, von welcher Gefahr er immer bedroht ist. Die Figur wird dadurch unschön und kleinlich, während der Torculus gerade am meisten einem gewissen melodischen Vollgefühl entstammt, und einen innern Reichthum der Empfindung und Melodik offenbart. Besonders lieblich klingt diese Figur am Schlusse eines Satzes oder Satztheiles, wenn sie leichte, zart zu fassende Ausklänge bildet, die Melodie sich gleichsam in lieblichen, melodischen Aus-

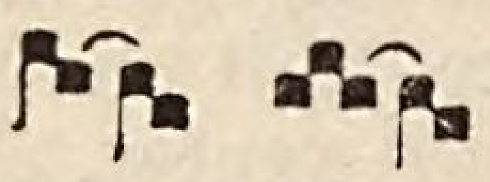
rankungen verliert (vgl. Offertorium von Christo Himmelfahrt tubae). Der Torculus ist mancherlei Gestaltung fähig, indem er im 1. wie 2. Intervall kleine, große Secunden, Terzen, Quarten, Quinten (selten) haben kann. Je nach den Intervallen und der Stellung im Satz ist er schwierig auszuführen. Er gehört zu den schwersten Figuren; ihn fleißig üben, ist der kürzeste Weg zu einem flüssigen, schönen Choralrhythmus.

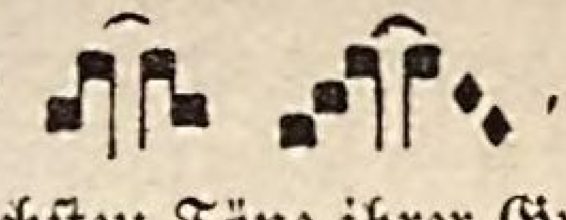
Der Porrectus  ist eine nach unten sich schwingende und wieder auftauchende Linie, die im ersten und letzten Ton ihren Stützpunkt hat. Je nach dem Zusammenhang ist der letzte Ton leicht oder stark.

Größere, zusammengesetzte Figuren sind nicht gar häufig oder können nach dem Gesagten leicht verstanden werden.

Die Zierformen kommen in der officiellen Ausgabe nicht vor. Für die alte Melodie muß wenigstens die Notenform und ihre Bedeutung bekannt sein. Bei mehreren Zierformen ist nicht recht klar, wie sie vou den Alten gesungen wurden (Quilisma), andere sind schwierig und geben, wenn nicht ganz gut ausgeführt, dem Gesang ein an das Theater erinnerndes Gepräge. Schließlich ist keine der Melodie wesentlich, so daß man sie singen müßte (vgl. Pothier, Kap. 7).

Das Quilisma kann man als einen leichten Uebergangston, den Strophicus mit einem gedehnten Ton singen. Die verkürzten Töne (liquescirende, voces liquescentes) im Podatus und Clivis — Epiphonus und Cephalicus, ergeben sich in der Ausführung mit großer Leichtigkeit. Sie sind der Melodie oft so natürlich, daß man sie auch ohne das besondere Zeichen mit verkürztem Tone singen würde.

Der Pressus  ist die Verbindung von zwei Tönen auf der gleichen Stufe, von denen der zweite der Anfangston einer neuen Gruppe, der erste der tiefste Ton der vorhergehenden Gruppe ist. Die Bewegung ruht und stützt sich auf diesem Doppelton und klingt im darunter stehenden Schlußton leicht aus. Der Pressus zeigt meist den Schluß eines Melodiesatzes an.

Aehnliche Ausführung und Wirkung hat die Synkope , die Verbindung eines Schluß- und Anfangstones, welche beide die höchsteu Töne ihrer Gruppe sind und auf einer Stufe stehen.

Elftes Kapitel.

Trennung und Verbindung der Tonfiguren.

Die Tonfiguren sind die Bausteine des materiellen Rhythmus. Die Trennung und Verbindung derselben, oder vielmehr die Zusammengehörigkeit der Einzelfiguren oder Tonbilder zu einem Gesammtbild kann nicht ohne das Einwirken eines höhern Rhythmus gedacht werden. Man singt die Melodie, etwa wie man eine Periode aus einer Rede sprechen würde. Man überschaut den Satz und erhält von ihm einen geistigen Eindruck; dann spricht man ihn, sucht die Hauptgedanken hervor zu heben, die Worte, welche

zusammen nur eine Idee ausdrücken, zusammen zu ziehen, und alle Gedanken klar und licht neben einander hinzustellen. Jeder Kanzelredner macht es so, oft ohne die Regel zu wissen. Wenn man aber genauer theoretisch untersucht, wird man finden, wie der Satz Quintilians sich bewahrheitet: In einer guten Recitation wird jedes Wort durch eine unmerkliche Pause (tempus latens) von andern getrennt. Diese Pause ist größer nach größeren Abschnitten und besteht in bloßem Anhalten oder völligem Absetzen*). Diese Beobachtung ist sehr fein gemacht und das daraus folgende Gesetz ist wahr. Niemand wird aber nun den rhetorischen Vortrag üben, indem er nach jedem Wort eine kleine Pause macht und zwischen hinein größere Lücken läßt. Wer würde einen solchen regulirten Staketenzaun von Worten als der Regel des berühmten Rhetors entsprechend finden? Die Regel dient zur leisen Nachhülfe, ist ein verständig aufzufassender Wink für den, welchen die innere Leitung nicht ganz sicher führt.

Bei der Anwendung dieser Regel auf den Gesang liegt das Mißverständniß noch näher. Nach Guido von Arezzo**) soll ein melodischer Satztheil eng zusammengeschrieben sein und darnach ausgeführt werden, eine Melodiesilbe noch mehr. Diese Gruppirung wird in der Ausführung wahrnehmbar durch die musikalische Pause. Diese ist entweder ein wirkliches Absetzen oder ein Anhalten in der Bewegung, je nach der Größe des Abschnittes. Beides ist eingeleitet durch eine entsprechende Dehnung der vorhergehenden Töne. Zu jeder eigentlichen Pause gehört die langsamere, einen Abschnitt anzeigende Bewegung des Endtheiles. Bei einem geringen Abschnitt wird nicht abgesetzt; der Fluß der Melodie würde zu sehr unterbrochen, die Melodie würde zerbröckeln. Die Stimme bleibt vielmehr momentan in der Schwebe, was auf einen oder mehrere Töne der vorhergehenden Gruppe verlangsamend einwirkt, und gleitet dann zur nächsten Gruppe über (Dehnungspause). Die Athmungspause tritt nach einem größern Abschnitte ein; man setzt ab, holt Athem und fährt weiter. Was im Drucke eng zusammen steht, soll in einem Zuge gesungen werden. Ein größerer Zwischenraum zwischen den Notengruppen deutet eine Dehnungspause, der senkrechte Strich eine Athmungspause an. Man braucht jedoch nicht zu ängstlich zu sein. Wenn nöthig wird man auch da absetzen, wo nur eine Dehnungspause oder etwas Aehnliches angegeben ist. Nur darf weder Melodie noch Text dadurch Schaden leiden; die Pause muß naturgemäß eingeleitet werden. In solchen Fällen ist der natürliche Geschmack für Melodie der rechte Leiter.

Vor einem Mißverständniß der Regel von der Trennung der Gruppen durch Dehnung braucht nach Obigem nicht mehr gewarnt zu werden. Sie ist in Wahrheit ein scharfes Messer, mit dem man ohne gute Anleitung die Melodie zerschneidet. Sie findet, abgesehen von der größern Schlußpause, ohnedies nur bei reich melodischen Gesängen Anwendung. Man überschaut den Melodiesatz, erkennt wenigstens im Allgemeinen dessen Sinn und Aus-

---

*) Quint. institut IX, 4: Est quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens . . . . Observandum etiam, quo loco sustinendus et quasi suspendendus sit (sermo), quo deponendus.

**) Microl. 15: Tota pars compresse et notanda et exprimenda, syllaba vero compressius. Tenor vero, i. e. mora ultimae vocis signum in his divisionibus existit. — Tenor (Schlußdehnung) i. e. mora ultimae vocis, in syllaba quantulus cumque, amplior in parte, dintissimus in distinctione.

druck im Singen; die sich klärende, glättende Ausführung führt tiefer ins Verständniß ein, und das bessere Verständniß vervollkommnet die Ausführung. Dann werden auch die Gruppen das haben, was Guido als wesentlich angibt.

Eine wirkliche Dehnung findet nur am Schlusse der Sätze statt. Man kann die Regeln dafür mit Pothier also fixiren:

1) Stehen über dem Texte nur einfache Töne, so beginnt die verzögerte Bewegung mit der letzten Accentsilbe;

2) Steht auf der Accentsilbe eine Notengruppe, so wird diese gedehnt;

3) Stehen auf der Accentsilbe mehrere Notengruppen, so wird nur die letzte gedehnt.



1. Al - le - lu - ja. 2. in ae - ter - num. 3. su - - - mus.

Doch ist im Allgemeinen zu beachten, daß man nicht eine Dehnung machen soll, um eine Abschlußbewegung zu haben; das würde in den meisten Fällen steif werden. Vielmehr soll man nach seiner Empfindung naturgemäß abschließen; dann wird sich diese Art der Bewegung ergeben. Diese wichtige Regel im Auge behaltend, wird man mit dem natürlichen Fühlen auch die bewußte Erkenntniß verbinden.

Die festgeschlossene, im besten Sinne des Wortes stramme Ordnung einer Melodie findet man oft nicht bestimmt genug im einzelnen Abschnitt; der Gegensatz der Bewegung im folgenden Abschnitt oder der Gesammtausdruck des Ganzen wirft helleres Licht auf ihn, umrahmt und gruppirt die Glieder. Wenn ein Künstler ein schwungvolles Ornament, etwa eine Arabeske, zeichnet, so theilen sich die Linien, vereinen sich wieder, begegnen sich hier, fliehen sich dort, aber immer in einer gewissen, gleichmäßigen Bewegung; durch die Symmetrie der ganzen Composition erhält jedes untergeordnete Glied seine Gestalt. Aehnlich wird durch die Stellung im Melodiesatz die Einzelfigur näher bestimmt, und erhält ein ganzer Melodiesatz durch den vorausgehenden und nachfolgenden sein rechtes Licht, seine volle Bedeutung. Die Oster-Communion Pasca nostrum z. B. hat drei Sätze; der erste (Pasca) setzt männlich fest und jubelvoll ein, der zweite (itaque) beginnt ruhiger, ohne jedoch geringer an Kraftausdruck zu sein; der dritte ist ein dreifaches Alleluja mit dreifach gesteigertem Ausdruck jubelnder Siegesfreude.

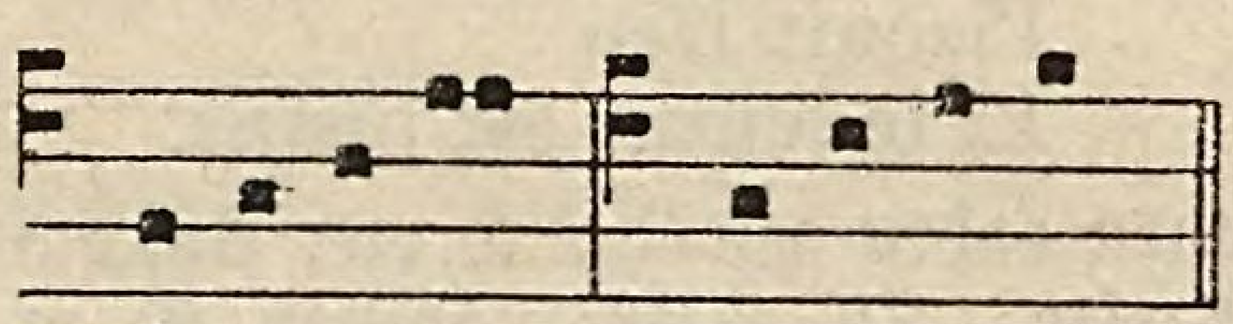
Zwölftes Kapitel.

Der Rhythmus der einfachen Choralmelodien.

Es gibt verschiedene Arten von Choralgesängen, einfache und reiche. Sind die einfachen so beschaffen, daß nur ein Ton oder eine kleine Tonfigur auf einer Tonsilbe steht, dann nennt man sie syllabische, die andern, reicher ausgestatteten, melodische Gesänge.

Im syllabischen Gesange ist der Rhythmus durch den Text bestimmt. Text- und Melodieabschnitte decken sich, Text- und Melodieaccente fallen zusammen, wenigstens wenn die Melodie gut ist. Ist die Textsilbe accentuirt,

so ist es auch ihre Note; ist sie leicht und tonlos, so ist es auch die Note. *Der Text gibt dem Ton* alle die *vielen Nüancen und Schattirungen*, die *der lebhaften*, freien *Sprache* eigen sind und die keine Note wiedergeben kann. Es ist darum jeder Ton der größten Mannigfaltigkeit fähig. Wenn man den Text gut recitirt, so hat man auch im Allgemeinen den Rhythmus der Melodie. *Das Weitere ist das freie Recht der Melodie.* Unter der Recitation darf die Melodie nicht leiden. Der Text soll zum Ausdruck kommen, aber auch, unverkümmert und ganz, die runden, vollen Formen der Melodie. Diese trägt auch öfters aus Eigenem zum Rhythmus und zur Textdeclamation bei; man erinnere sich an die vielen Stellen, wo die Accentsilbe des Textes tief und die folgenden Silben hoch stehen, z. B.



Jerusalem. Benedictus.

Der Text hat fallende, die Melodie steigende Bewegung. Durch dieses *melodische Mittel der Gegenbewegung* werden die einfachsten syllabischen Melodien, z. B. das Credo, sehr lieblich.

Da der Rhythmus durch den Text gegeben ist, und aus der Declamation des Textes hervorgeht, braucht er nicht durch besondere Notenformen angezeigt zu werden. Es würde die Aufmerksamkeit von der freien Recitation abziehen und würde auch der Melodie schaden. Wenn man den des Latein unkundigen Sängern die Aussprache anzeigen wollte, so würde es am Besten durch Accentzeichen über dem Texte selber geschehen.

Im syllabischen Gesang herrscht die accentuirte Textdeclamation vor. Dieser Accent darf aber keineswegs durch einen gedehnten, verlängerten Ton ausgedrückt werden. *Der Accent ist vielmehr ein kurzer, scharfer Ton.* Ihn als Dehnung aufzufassen, kommt von der Mensuralmusik, in der man gern der Hauptsilbe einen längern Ton gibt. Die accentuirte Silbe insinuirt ihre Bedeutung mehr dem geistigen Ohr des Verständnisses, die verlängerte vorwiegend dem sinnlichen Gehörorgan; die accentuirte will mehr verstanden, die verlängerte mehr gehört sein.

Der Accent umfaßt ein doppeltes: Tonhebung und *Lautverschärfung.* Bei den alten Völkern war die Tonhebung (tonischer Accent), mit welcher die accentuirte Silbe gesprochen wurde, viel bedeutender als bei uns und wurde zunächst mit dem Namen Accent bezeichnet. Bei uns ist vorwiegend die Lautverschärfung, der größere Nachdruck, der sich in markirterer Aussprache äußert. Zum tonischeu Accent kommt der *oratorische* hinzu, welcher den ganzen Satz umfaßt und ihm je nach dem Gedanken eine verschiedene Sprachmodulation gibt; er ist ein *logischer* (fragend, verneinend, zweifelnd) und ein *pathetischer* (mit dem Ausdruck der Freude, Trauer, Hoffnung u. s. w.). Die lebhafte Sprache des Südländers hat eine dem Gesange nahekommende Tonbewegung. Beispiel: Man *ließt*, aus einem Buche den Psalmvers: „Der Herr ist meine Stärke, meine Zuflucht, mein Erretter"; — tonische Accente. Der Prediger *spricht* mit Pathos: „Ja, meine Brüder! in Christus ist unsere Stärke, unsre Zuflucht, unsere Errettung"; oder er *fragt*: „Bist du nicht, o Herr, unsre Zuflucht?" (der oratorische Accent als pathetischer und logischer, siehe Pothier Kap. 4 mit Notenbeispielen.)

Der tonische Accent macht das Wort zu einem lebendigen Ganzen; er *einigt alle Bestandtheile des Wortes wie um einen Centralpunkt.* Jedes Wort wird mit einer einzigen Bewegung der Stimme gesprochen, die mit der ersten Silbe beginnt, auf der Hauptsilbe am stärksten ist und mit dem Wortende erlischt. Die Hauptsilbe macht sich durch einen stärkeren und höheren Ton bemerkbar, während die anderen Silben mehr

zurücktreten, schwächer klingen. (Pothier, Kap. 8.) Diese Regel wende man recht auf den Gesang an. Alle Nebensilben müssen kurz und leicht sich um die Hauptsilbe gruppiren und diese durch einen geistigen Impuls dominiren, aus dem dunklern Grunde der anderen Töne geisteshell herausblicken, doch ohne die gleichmäßige Bewegung zu einem hasten Springen von einem Accent zum andern umzugestalten. Der Accent muß so stark sein, daß er ein rhythmisches Uebergewicht über alle ihm zugehörenden Silben und Töne hat; dieses Uebergewicht soll nicht ein sinnliches, materielles, sondern ein geistiges sein, das sich in einem einzigen Tone gegenüber ausgedehnteren Melodien der Nebensilben behaupten kann.

Unter den syllabischen Antiphonen des Officiums gibt es viele, deren Abschnitte gleichmäßige Länge haben und durch die Melodie ein fast versmäßiges Ansehen bekommen, z. B.

Ecce sacerdos magnus
Qui in diebus suis
Placuit Deo
Et inventus est justus.

Solche Antiphonen haben gewöhnlich vier Abschnitte und gleichen einer Strophe von vier Versen. Die Alten nannten sie metrische Gesänge (vgl. Pothier, Kap. 13).

Dreizehntes Kapitel.

Der Rhythmus der reichen Melodien.

Wenn die Melodie reicher entfaltet ist und über einzelnen Textsilben mehrere Tongruppen hat, reicht der Text allein nicht mehr aus, die Melodiegruppirung anzugeben. Es kommt vor, daß ein ganzer Melodiesatz auf einer Textsilbe steht. Alsdann treten die Notenfiguren und -Gruppen ein, und hier zeigt es sich, wie unerläßlich sie sind.

Die reichen Melodiegänge, Jubilatiouen, Jubili, Neumen genannt, sind sowohl in musikalischer Hinsicht recht aufzufassen als auch mit der Textdeklamation in rechte Verbindung zu bringen.

Gegenüber den unrichtigen Auffassungen dieser Melodien sind folgende Thesen zu merken:

1. Diese Jubilationen sind ächt gregorianisch. Sie sind Meisterwerke der Composition, kunstvoll im Bau, schwungvoll und erhaben im Rhythmus, reich an Melodie, klar und licht in der Conception, innig und seelenvoll in der Empfindung.

Es kommt immer noch vor, daß man diese kostbaren Melodien als Produkte späterer Zeiten ausgibt, in denen der Gesang des hl. Gregor durch willkürliche Improvisationen maßloser Sänger verwildert sein soll, wie etwa die deutsche Dichtung durch Fischart und Lohenstein. Diese Sangesweise stammt vielmehr aus den älteren Zeiten der Kirche. Schon der hl. Augustin spricht von ihr. Cassiodor nennt sie die festtägliche Zierde der Kirchen Gottes. Aus mehreren Zeugnissen des Alterthums kann man schließen, daß die Jubilationen, die so sehr dem Melodiegeiste der Alten entsprechen, vor dem hl. Gregor weit ausgedehnter waren. Die reichen Modulationen, die wir noch besitzen, sind meist auf den hl. Gregor zurückzuführen. Die herrlichen Weisen sind eines solchen Meisters würdig.

In spätern Zeiten (von 800 an) hat man allerdings auch reiche Modulationen im Stile der Alten componirt, um einzelne bedeutsame Stellen des Officiums damit zu schmücken (Pothier c. 11). Später hing man, besondern in Frankreich, den Antiphonen in Vesper und Laudes lange, textlose Melodiesätze an, damit das Officium recht festlich werde. Gegen diese Zusätze, die sehr ausarteten, wandten sich gegen Ende des Mittelalters tadelnd einige französische Synoden und Liturgiker (Cambray 1565, Rheims 1564). Diese Melodien sind längst aus den Chorbüchern verschwunden. Jene tadelnden Bemerkungen aber sind geblieben und wurden irrthümlich als gegen die ächten, gregorianischen Jubilationen gerichtet, verstanden.

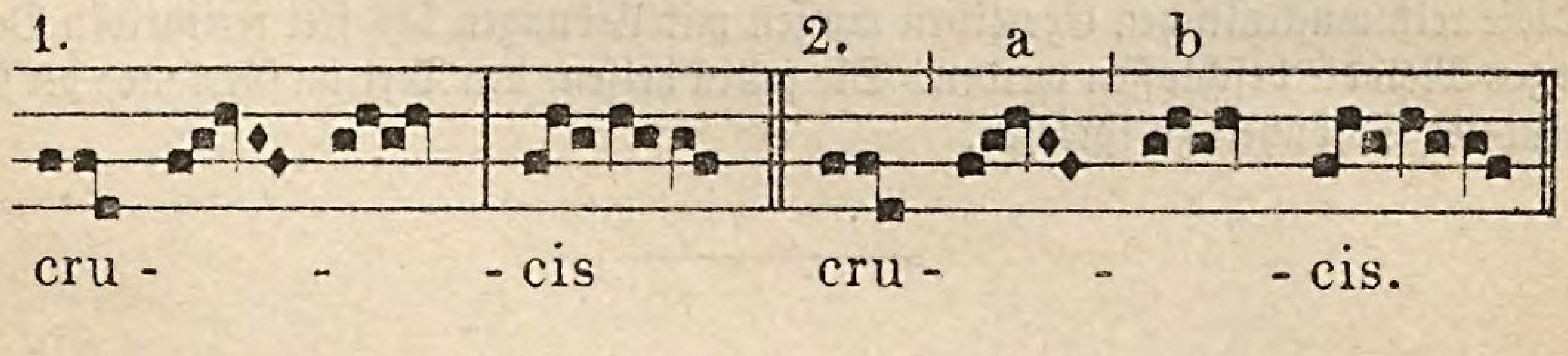
2. Die Jubilationen sind nicht für sich bestehende, musikalische Schönheiten, ein rein musikalischer Erguß; sie sind vielmehr dem Texte untergeordnete, aus demselben herauswachsende Verzierungen. Sie sind da, um den Text zu verherrlichen, ihn dem Gedankeninhalt und Festcharakter entsprechend zu entfalten, sein tieferes Verständniß und das innere Kosten seiner reichen Geheimnisse dem Sänger und Beter zu ermöglichen. Darum sind sie, auch die längste Periode, dem Texte untergeordnet. Wenn das so jubilirte Wort beginnt, darf der Hörer sich nicht in ein fremdes musikalisches Gebiet versetzt fühlen, und wenn es geschlossen wird, muß er die Vorstellung von einem recitativ, aber mit vieler Begeisterung gesprochenen Worte haben.

3. In der praktischen Ausführung die Jubilation mit dem Text recht zu verbinden ist nicht schwer für den, welcher überhaupt solche reiche Melodien singen kann. Die Verbindung ist ja eine natürliche und der geistige Aufschwung der Jubilation liegt bewundernswerth vorbereitet in der vorhergehenden Modulation. So steigt die Blume farbenprächtig und duftig aus dem tragenden Stamm der Pflanze empor. Weder die Melodie noch die Textrecitation darf leiden, besonders soll die Worteinheit nicht zerrissen werden. Beide Elemente müssen ein harmonisches, wonnevolles Eins bilden.

Man wird dem Texte einen gehobenen Ausdruck geben, den der Jubilation vorangehenden Texaccent verschärfen; dann gleitet man leicht mit der 1. Tonfigur in die Jubilation ein. Innerhalb derselben gelten die Gesetze der reinen, frei rhythmischen Melodie. Die rechtmäßigen Pausen in derselben werden den Hörer nicht stören, das Wort nicht zerreißen; daß man in solch reichen Tongängen absetzt und athmet, ist selbstverständlich, ist ein Recht der Melodie. Doch darf man nicht durch zu große Pausen den geistigen Zusammenhang verlieren; am Ende wird die Verbindung mit dem Texte durch einen verstärkten Wortaccent wieder hergestellt.

Dabei ist vor einem naheliegenden Fehler zu warnen.

Gesetz: Innerhalb eines Wortes darf man nie unmittelbar vor einer neuen Textsilbe athmen. Wenn man nach der letzten Gruppe einer Modulation absetzt und athmet, ehe die neue Silbe beginnt, ist das Wort zerrissen. In der vorhergehenden Melodie hätte man athmen können; ist sie vorüber, so gilt wieder das Gesetz der Textsprache, und Niemand holt im Sprechen Athem zwischen zwei Wortsilben. Die Pause muß vor der letzten Gruppe gemacht werden. Falsch ist sie in Beispiel 1 angedeutet; das Wort wäre gleichsam nur mit groben Stichen zusammengeflickt (Schusternaht). Gut ist die Pause in Beispiel 2 und zwar an erster Stelle besser, weil die zwei zusammengehörigen Figuren a und b dann nicht getrennt werden.



4. *Für die Ausführung der Jubilation selber* abgesehen vom Texte, für die rein musikalische Bewegung, gelten die früher angegebenen Regeln. Man hat die Elemente auseinander zu halten, die Gruppen zu scheiden und zu verbinden. Es gehört dazu freilich einige Uebung und tieferes Eindringen in den Geist dieser Tonschöpfungen. Man erlangt jedoch bald eine Gewandtheit und ein instinctives Gefühl für den richtigen Vortrag. Hat man dieses Gefühl für die Choralbewegung und keine gar zu ungünstige Stimme, so sind diese Jubilationen nicht mehr schwer, sondern die Freude und Lust des Sängers. „Wenn uns ein altes Choralstück mit recht vielen Noten ohne Text, vor deren wogender Reihe dem Auge schwindeln will, zu Gesicht kommt, so geht uns das Herz auf ob der Fülle von Schwung und Freude," sagt ein erfahrener Choralsänger. (Ueber die Jubilationen vergl. Choral und Liturgie und Gregor. Choral von Pothier.)

Praktische Bemerkungen.

Für den *Rhythmus der Choralmelodie im Allgemeinen* gelten zwei *wichtige Regeln:*

1) *Jeder Ton ist dem andern beinahe gleich, nämlich kurz.* Die Töne sollen klingen wie die von Glocken, welche man der Reihe nach anschlägt. Sie folgen perlend auf einander, nicht in einander vermischt noch einzeln herausgestoßen. Wie bei der Declamation das Syllabiren die einzelnen Laute deutlich vernehmen läßt, so im Singen das unverkürzte, bestimmte Bilden des einzelnen Tones, die einzelnen Elemente der Melodie. Den geraden Gegensatz dazu bilden die punktirten Noten der modernen Musik ; derartige Rhythmen kommen im Choral nie vor. Gegen diese Angewöhnung, die oft aus dem Bestreben, accentuirt zu singen, herrührt, kann man nur immer wieder die Regel wiederholen: *Man singe Ton um Ton gleich, mit kurzem, festem, nicht gedehntem Klang.* Die rechte Bewegung kommt dann von selbst. (solae ultimae sc. syllabae longae, reliquae breves. Hucbald, Enchirid. Nur die letzte Silbe hat eine Schlußdehnung, alle andern sind kurz.)

2) Der aus diesen kurzen, gleichmäßigen Tönen sich ergebende Rhythmus, *die Bewegung der ganzen Tonlinie ist immer gerundet, gleitend.* Keine Stöße oder eckige Kanten dürfen die fließende Bewegung brechen. Die Melodie bewegt sich in schwellenden Bogenlinien, und ist in dieser Hinsicht einem schwungvoll gezeichneten Arabeskenornament vergleichbar. Mit dieser zarten, weichen, stets feinen Rundung würde die Melodie eine ihrer vorzüglichsten Schönheiten verlieren. Die ältesten Gesänge haben diesen Rhythmus in besonderem Maße; die Compositionen vom 11. Jahrhundert an zeigen einen bedeutenden Rückgang.

Um die gerundete Bewegung zu erreichen gibt es verschiedene praktische Uebungsweisen.

1) Man kann die Melodie mit absolut ganz gleichen Tönen durchsingen. Es ergibt sich dann eine gute Bewegung; nur ist sie unbelebt, weil noch ohne Accent. Diesen zeichnet man bei weiterem Singen mit lebhafteren Tonfarben und geistigen Impulsen ein.

2) Wenn man die Melodie öfters durchgesungen hat und ihr Rhythmus nicht klar und bestimmt werden will, singt man sie ohne Text. Nun zeigt sich erst recht die Unsicherheit der rhythmischen Auffassung; ohne die Behinderung der Textaussprache wird es leichter, den lichten, klaren Rhythmus herauszuschälen.

3) Man singt die Melodie mit oder ohne Text in ihren kleinen Gruppen, den rhythmischen Füßen oder freien Takten.

Diese rein musikalischen Exercitien müssen mit Uebungen des frei recitativen Vortrages der ganzen Melodie beschlossen werden. Sie sollen helfen, den Text im Gewande der Molodie in vollendeter Schönheit zu sprechen.

Dritter Theil.

Formenlehre.

Erstes Kapitel.

Die verschiedenen Arten des liturgischen Gesanges.

Das kirchliche Officium, der liturgische Gottesdienst, ist ein herrlicher Bau. Der Grundriß stammt von einem erhabenen Meister. Auch in der Ausführung der Einzelheiten offenbart sich eine hohe Weisheit. Im Laufe der Zeit haben viele Hände daran gearbeitet und alle christlichen Jahrhunderte ihr Bestes zur Ausschmückung beigesteuert. Trotzdem ist dabei die Einheit des Ganzen gewahrt geblieben. Eine höhere, ordnende Hand hat stets über seiner Schönheit gewacht. Dieses ehrwürdige Heiligthum der Liturgie, das Vermächtniß aller Zeiten, verlangt von uns Ehrfurcht und liebende Hingebung.

Im planvollen Organismus des liturgischen Gottesdienstes nimmt jedes einzelne Glied seinen bestimmten Platz ein, ist nach seiner Aufgabe und Bedeutung gebaut und geformt; jedes Einzelglied ist schön, aber nur im Gefüge des Ganzen; keines nimmt sich heraus auf Kosten der Gesammtheit zu glänzen.

In seiner eigentlichen Beleuchtung erscheint der liturgische Gottesdienst, wenn er vom Chore der Cleriker, den geweihten Dienern des Lobes Gottes, gefeiert wird. In diesem seinem hellen Tageslicht muß man ihn betrachten, wenn man ihn völlig verstehen will; in ihm müssen die Nothverhältnisse der Gegenwart beurtheilt werden. Nur unter diesem Gesichtspunkt wird man manche Erscheinungen im liturgischen Gesange, die schlichte Einfalt der Lesungen, Versikel, die Beschränkung in den musikalischen Mitteln, die Wiederholung vieler Melodien, würdigen können.

Es gibt ungefähr so viele Arten von Choralmelodien als es Arten von liturgischen Texten gibt. Jede Textform hat ihre besondere Melodieform. Man bringt sie, wie früher bemerkt, nach der größern oder geringern melodischen Entfaltung in zwei Gruppen, syllabische und melodische Gesänge. Die melodischen kann man theilen in einfach melodische, welche nur eine Tonfigur auf einer Silbe haben und reich melodische, welche deren mehrere oder viele haben. Die Theilung läßt sich freilich nicht streng durchführen. Die Bildungen greifen in einander, die Grenzen verschwimmen; sie gewährt aber eine Uebersicht.

Die syllabischen Gesänge nennt man Recitative. Mit dem gleichen Namen bezeichnet man auch alle Choralmelodien insgesammt, weil sie den Rhythmus der freien Rede haben wie das moderne Recitativ, das auch ohne Tact, nach dem Sprachrhythmus des Textes sich bewegt. Da dasselbe aber ein sehr einfacher Gesang, mehr ein Uebergang vom Sprechen zum Singen ist und nur aus Mangel an melodischer Entwicklung keinen Takt hat, so kann dieser Name zur Bezeichnung der reichen Melodie nicht gebraucht

werden, ohne große Mißverständnisse nahe zu legen; er wird daher besser auf die einfachsten syllabischen Gesänge beschränkt. Zu dieser Gruppe gehören alle Lesungen: die Lectionen des Nachtofficiums, Capitel, Epistel, Evangelium; Oration, Versikel, Präfation, Psalmodie, einige einfachere Meßgesänge, das Te Deum.

Zu den einfach melodischen Gesängen kann man die Antiphonen und Hymnen der Vesper rechnen. Sie sind zwar oft auch syllabisch, zuweilen reicher melodisch, gehören aber doch der Mehrzahl nach in diese Gruppe. Manche Meßgesänge aus dem Ordinarium können hieher gerechnet werden.

An dritter Stelle kommen die reich melodischen Gesänge der hl. Messe. Sie stehen im Centrum der hl. Liturgie, begleiten die Feier der heiligsten Mysterien. Wie diesen die größte geistige Anstrengung gebührt, so dem Gesange die höchste Entfaltung.

Die liturgischen Gesangbücher, welche die Choralmelodien enthalten, sind:

Das Graduale, in welchem die Meßgesänge stehen.

Das Antiphorium (Antiphonale), welches die Gesänge des übrigen Officiums enthält.

Das Vesperale, ein Auszug aus dem Vorigen, enthält die Vespergesänge. Andere Gesänge finden sich im Processionale, Hymnarium, Missale, Rituale, Pontificale.

Das Directorium chori enthält die Anweisung, das ganze Officium aus obigen Büchern gesanglich zu ordnen. In ihm sind die Psalm- und Lectionstöne, Versikel 2c. zusammengestellt. Doch ist sein hauptsächlicher Inhalt dem Graduale und Vesperale beigegeben.

Die Meß- und Vespergesänge stehen entweder

1) im Proprium de tempore, welches das eigentliche Kirchenjahr und die meisten Feste des Herrn enthält, oder

2) im Proprium de Sanctis, in welchem die neuern Feste des Herrn, Muttergottes-, Engel- und Heiligenfeste sich finden, oder es ist in diesem auf

3) das Commune Sanctorum verwiesen. Dieses letztere hat im Graduale folgenden Inhalt: a) Apostelvigilien, b) Messe für hl. Martyrerbischöfe (Mart. Pontifex), c) für einfache Martyrer, d) 2 Martyrermessen zur österlichen Zeit, e) 3 Messen für mehrere hl. Martyrer, f) für einen hl. Bischof (Pontifex), g) für einen hl. Bekenner (Confessor non Pontifex), h) für hl. Jungfrauen, Martyrer und Wittfrauen. Daran reihen sich die Votivmessen und das Ordinarium der Meßgesänge (Kyrie, Gloria etc.) mit verschiedenen Melodien nach den verschiedenen Rangordnungen der Feste. Im Vesperale ist das Commune etwas einfacher.

Zweites Kapitel.

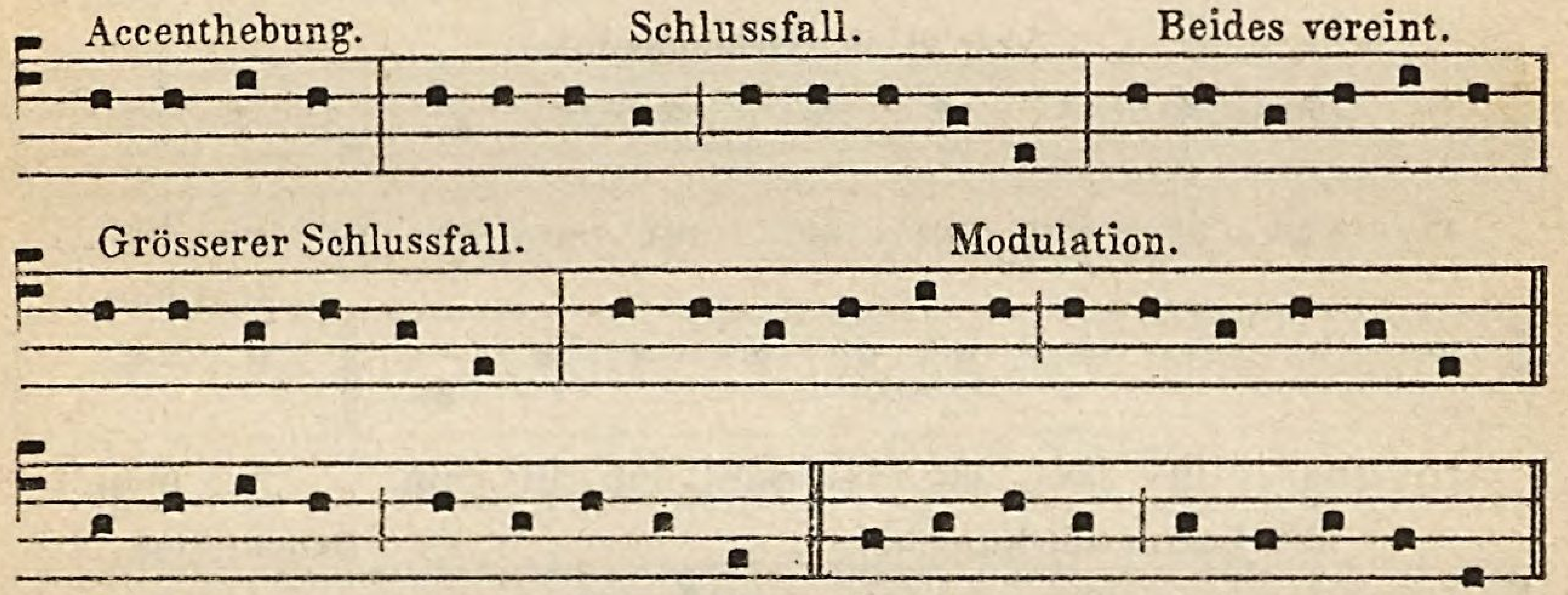
Die liturgischen Recitative.

Mit Recht eröffnet der einfache recitative Gesang die Reihe. Ist er auch vom musikalischen Standpunkte aus nicht hervorragend, so doch vom liturgischen. Die Recitative sind ein vorzüglicher Theil der hl. Liturgie. Seit den apostolischen Zeiten gehören Lesung und Psalmengesang zu den wesentlichen Bestandtheilen der gottesdienstlichen Feier. Auf ihnen beruht die Kraft und Bedeutung des Officiums. Psalmus vox ecclesiae: Der Psalm ist das Lied der Kirche (St. Ambrosius).

Die einfachen Modulationen sind nicht ohne musikalische Schönheiten. Nicht der ganze Text ist in Musik gesetzt, sondern nur einzelne Theile. Die Schlüsse und Halbschlüsse sind durch kleine Modulationen gehoben. Die Lectionsweisen sind mit Geschick der Melodie der Sprache abgelauscht; es sind die gleichen Tonbewegungen wie beim Sprechen, nur sind sie in feste Intervalle gebracht. Sie sind, um einen trefflichen Vergleich von Ambros zu gebrauchen, was die Polychromie am griechischen Tempel ist. Wie diese in bescheidener und kluger Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhilfe belebte, so sollte die Musik sich nicht eigensüchtig vordrängen, sondern das Wort erst recht hell und klar ertönen machen. Die Modulationen der Recitative haben also die Aufgabe, den hl. Text aus der tieferen Sphäre des Sprachtones in die Region des Gesanges zu heben und seine constructiven, satzlichen Bauglieder mit einfachen aber lebhaften Farben zu schmücken.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Liturgie ehemals reicher an schönen Recitativen war. In den letzten Jahrhunderten sind sie verloren gegangen; nur einzelne Länder und Orden haben sie bewahrt; auch unsere alten rheinischen Diözesen singen ihre ehrwürdigen Weisen bis in die Gegenwart. Dieselben sind aus den älteren Recitativen abgeleitete Formen.

Höchst interessant ist die Ableitung der recitativen Motive aus der natürlichen Sprachmodulation. Diese hat drei Ursachen: den Accent, der eine Textsilbe über den Recitationston hinaushebt, den Satzschluß, der sich in einem Tonfall anzeigt, und das Bedürfniß nach leichter und anmuthiger Sprache.



Pater noster, qui es in coelis. Pater noster, qui es in coelis.
(Im phrygischen Tetrachord.) (Im dorischen Tetrachord.)

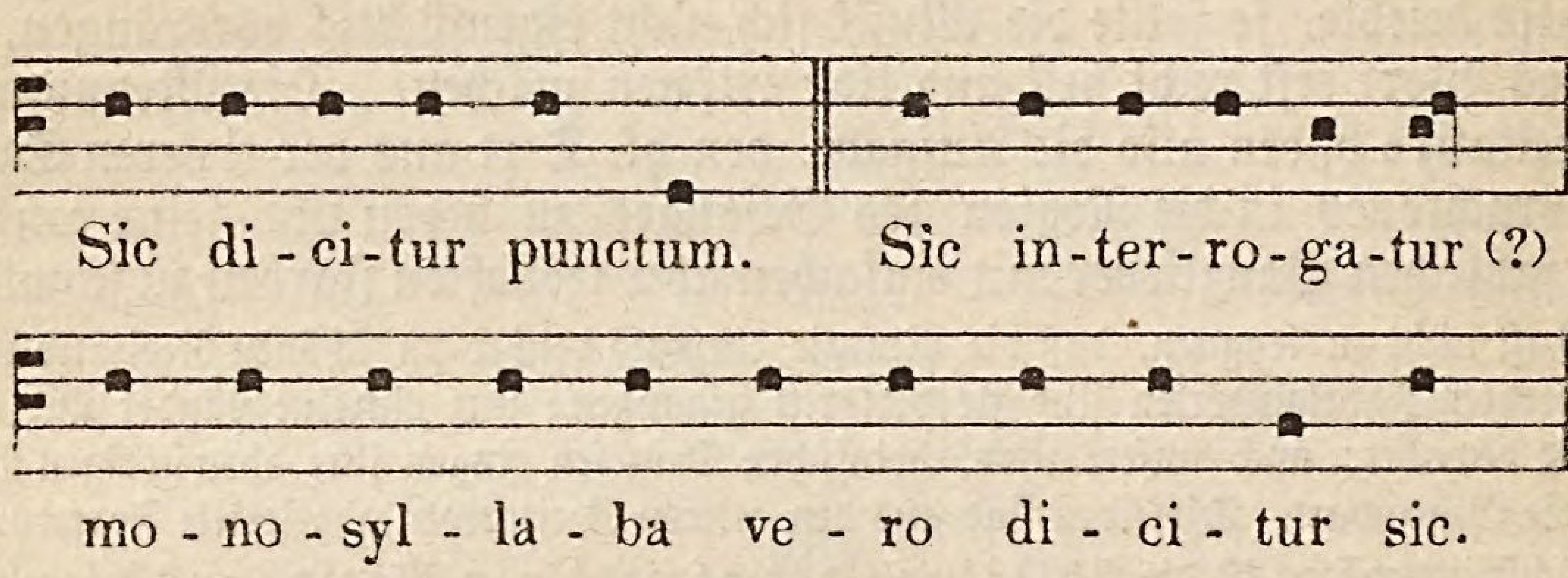
Die phrygische Modulation findet sich im römischen Gloria (de festo simplici), im vierten Psalmton, auch in der ambrosianischen und mozarabischen Liturgie. Das genannte Gloria und das mozarabische Pater noster sind melodisch identisch. In ähnlicher Weise sind auch die Motive anderer Recitative gebildet. Selbst die reicheren Modulationen des römischen Gloria (de Dominicis) finden sich in der ambrosianischen Liturgie. Man muß also auf einen gemeinsamen Urgrund dieser Modulationen schließen, der über die Zeit der Theilung in verschiedene Liturgien zurückgeht oder annehmen, daß es Gesangsmotive sind, die der ganzen alten Welt gemeinsam waren. (S. Pothier, Kap. 15, wo zum ersten Male die Recitative verschiedener Liturgien verglichen und sehr geistreich erklärt werden.)

Wir geben die Recitative, soweit sie für gewöhnliche Verhältnisse in Stadt- und Landkirchen nöthig sind.

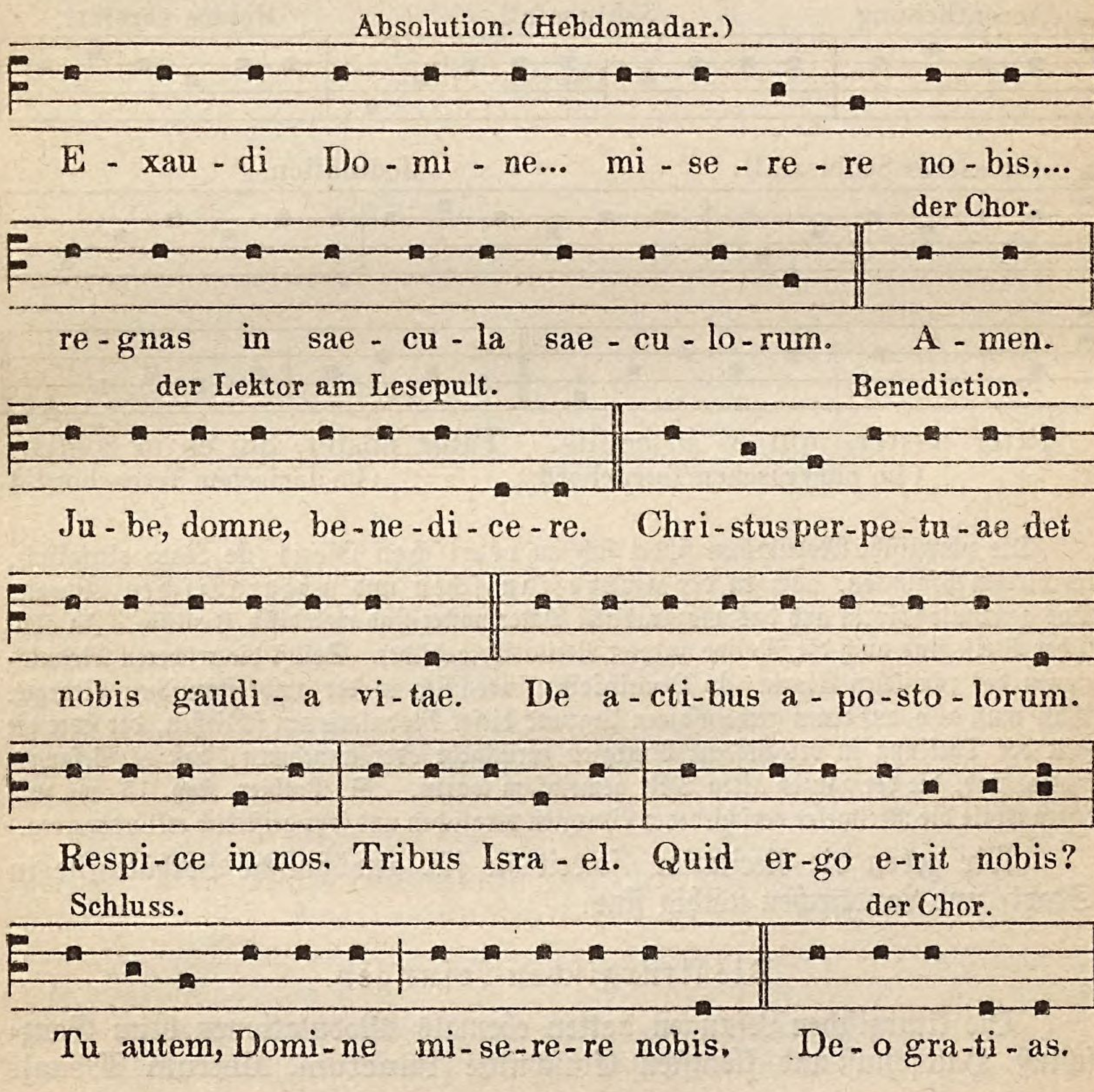
Die liturgischen Lesungen.

Die liturgischen Lesungen hatten ehemals Modulationen beim Ganzschluß, Halbschluß und (kleinsten) Einschnitte (Punctum, Metrum, Flexa).

Davon ist nur der früher mehr verzierte Quintfall am Satzende (Punctum) geblieben, dazu kommt die eigene Modulation der Frage. Die hebräischen und einsilbigen Wörter stehen mit dieser Sprachmodulation im Gegensatz. Bei ihnen ist die letzte Silbe gehoben und wie accentuirt, während sie in obiger Modulation fällt. Diese Wörter haben daher eigene Formen für den Punkt. Dieselbe Ausnahme findet aus dem gleichen Grunde bei den Versikeln und Psalmtönen statt. Wenn die hebräischen Wörter declinirt sind, kann man sie wie die lateinischen behandeln.

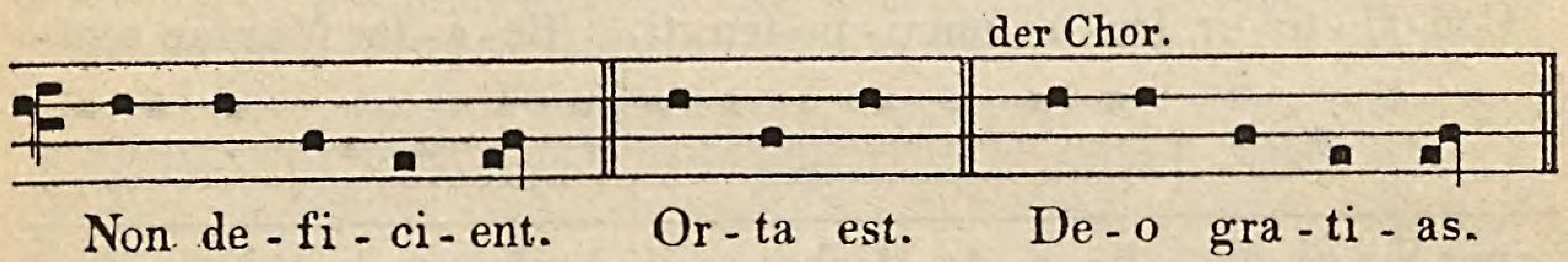


a) die **Lektionen** der Nokturnen haben beide angeführten Arten von Kadenzen (Schlußfällen). Sie werden mit der vorausgehenden Absolution und Benediction also gesungen:



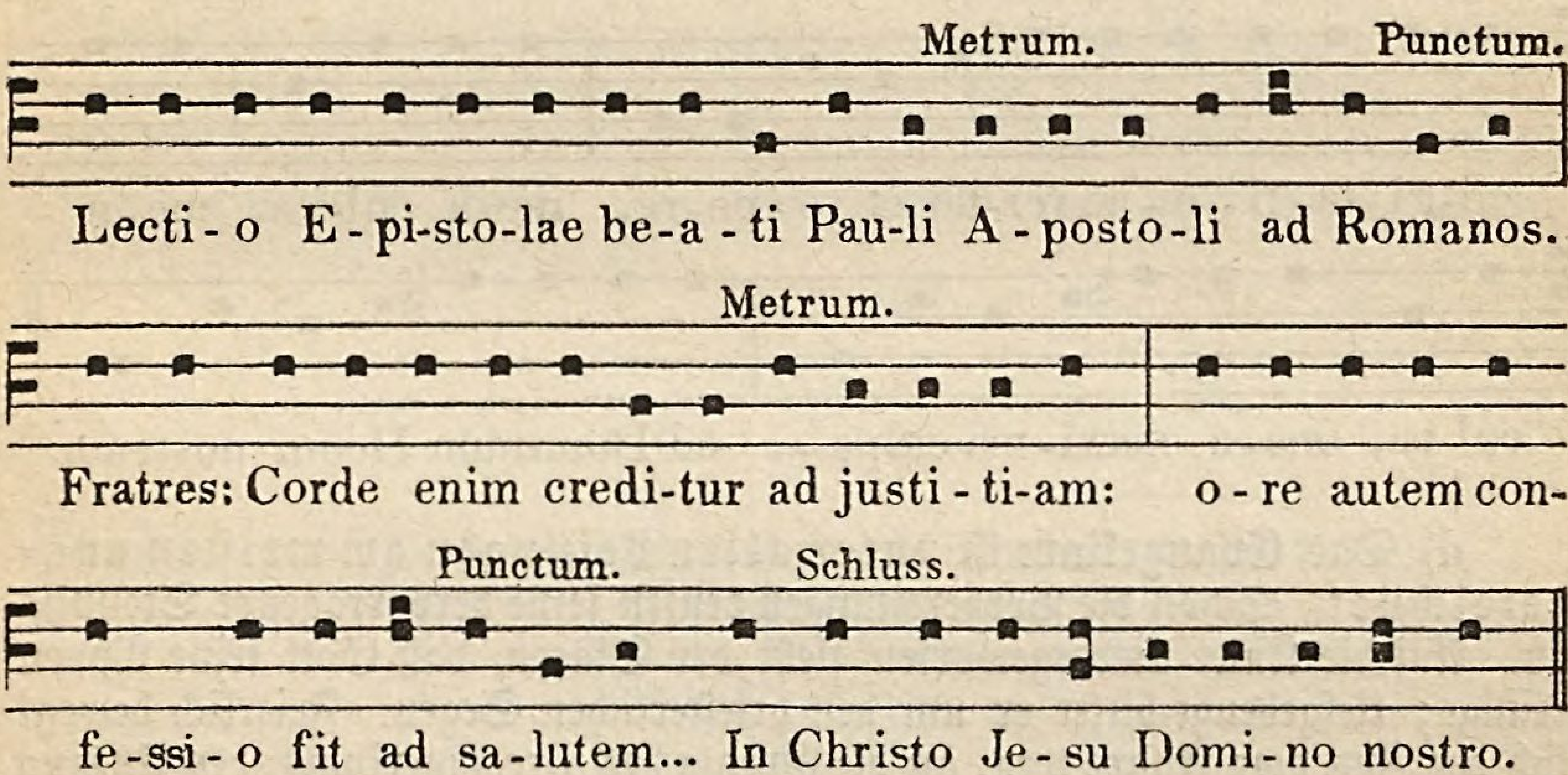
Eine Frage am Ende der Lesung wird nicht im Frageton gesungen, weil das keinen Abschluß gäbe, sondern im Quintfall. In den Tenebrä der drei letzten Tage der Charwoche, sowie im Todtenofficium haben die Lektionen keinen Segen, also auch kein »Jube Domne« und kein »Tu autem« und werden im Recitationston (oder mit der Modulation des vorhergehenden Versikels) geschlossen. Die Prophezien an den Samstagen vor Ostern und Pfingsten, die Lesungen der Quatembermessen schließen ebenfalls im Recitationstone.

b) Das **Capitel,** die kurze Lesung der Horen, hat einen eigenen Schluß, außerdem noch die Fragemodulation. Bei hebräischen und einsilbigen Schlüssen ist die gewöhnliche Ausnahme.

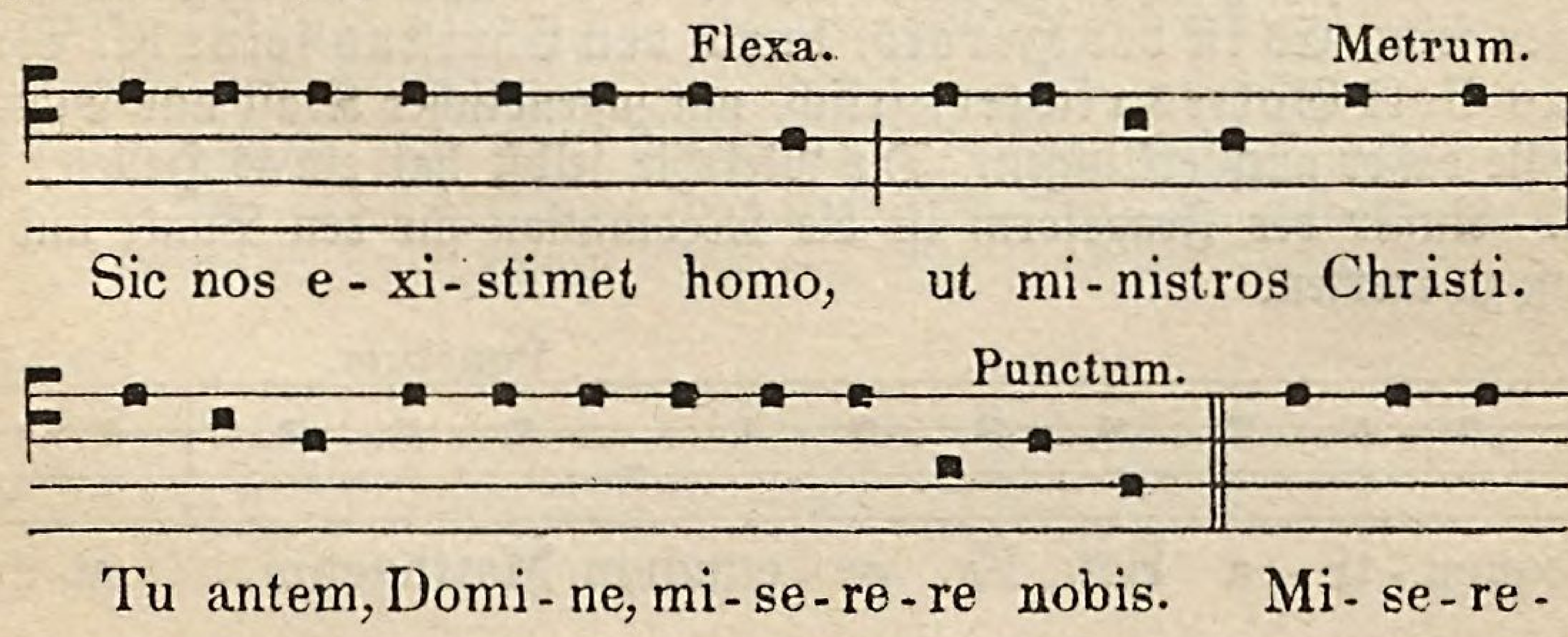


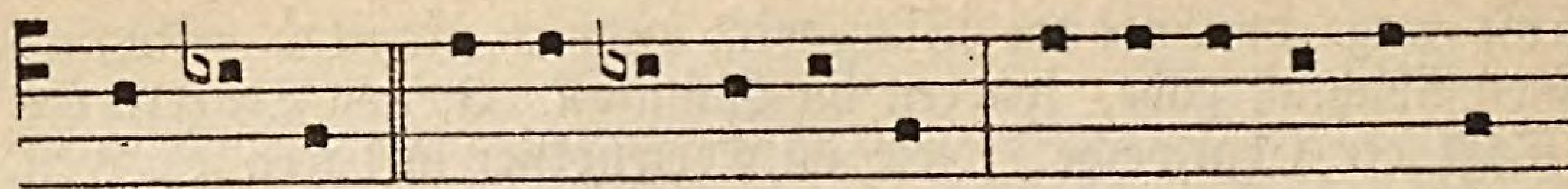
c) Die **Epistel** hat nach jetziger römischer Form nur die Fragemodulation.

Früher wurden zur Epistel reiche und schöne Melodien gesungen, die sich zum Theile noch in Italien und Frankreich und bei den alten Mönchsorden erhalten haben. Wir lassen die schönste folgen; sie hat drei Formeln für metrum, punctum und Schluß.



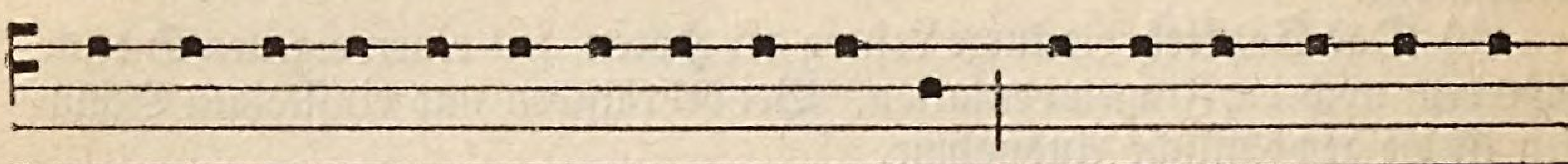
Der Quintfall in unserem Leseton ist die Reminiscenz einer schönen Modulation, gleichsam die verblaßte Farbe einer prächtigen Polychromie, die sich in mehreren, aber immer schönen Variationen überall findet. Es gehören dazu noch die Modulation für Komma und Strichpunkt, wie in folgendem Beispiele.



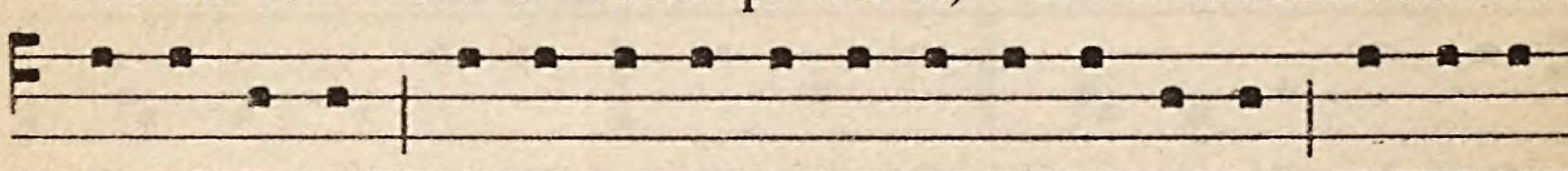


re nobis. Mi-se-re-re nobis. Mi-se-re-re nobis.

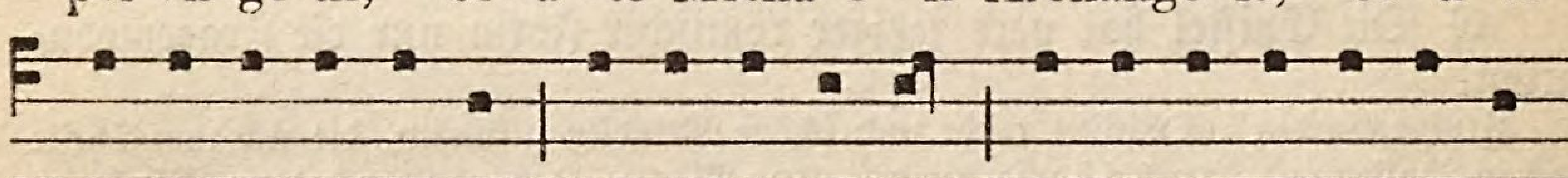
Diese Art ist noch erhalten im Gesange des **Confiteor.** Da es wünschenswerth ist daß dasselbe in der feierlichen Messe vom Diacon gesungen werde, folgen hier die Modulationen.



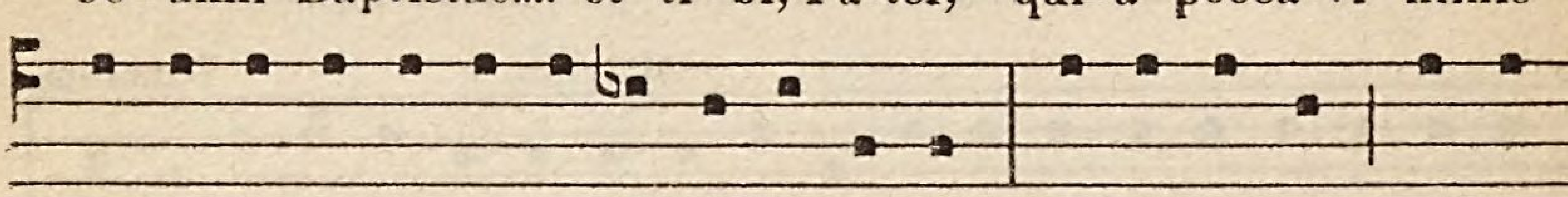
Con-fi-te-or De-o omni-po-ten-ti, Be-a-tae Mar-iae sem-



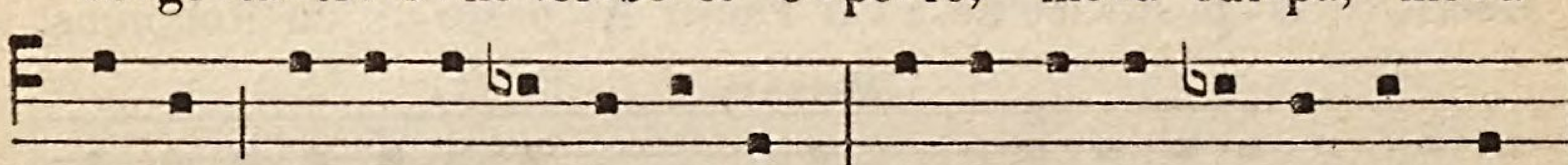
per Vir-gi-ni, be-a-to Micha-e-li Archange-lo, be-a-to



Jo-anni Baptistae.... et ti-bi, Pa-ter, qui-a pecca-vi nimis



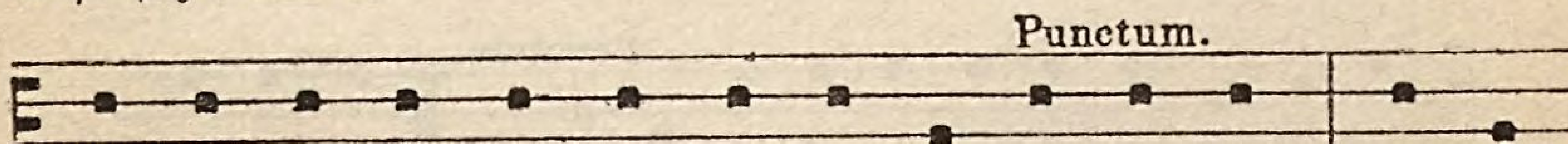
co-gi-ta-ti-o-ne ver-bo et o-pe-re, me-a cul-pa, me-a



cul pa, me-a maxi-ma culpa.... ad Dominum Deum nostrum.

d) Das **Evangelium** ist unter allen Lesungen am meisten ausgezeichnet. Schon die Vorbereitungen deuten seine hervorragende Stellung an. Auf die Kniee niedergeworfen fleht der Diacon, daß Gott seine Lippen reinige; tiefgebeugt bittet er um den priesterlichen Segen. Feierlich bewegt sich der Zug vom Altare weg, an die Grenze des Presbyteriums, den Auszug der Glaubensboten in alle Welt symbolisirend. Aller Augen folgen ihm. Rauchfaß und Leuchter begleiten das Evangelium; sie bedeuten den Duft und das strahlende Licht, welches vom Worte Gottes ausgeht. Um seines idealen Amtes gut zu walten, sollte der Diacon auch von diesen Gedanken getragen sein. Es ist der Herold, durch den Christus seine hl. Worte an das Volk Gottes richtet; frisch, mit jugendlicher Kraft und Schwung sollen sie daher auch erklingen. Die Melodie selbst hat etwas Helles, Festliches. Außer der Frageform ist die Modulation für den Punkt und den Schluß zu merken.

Punctum.

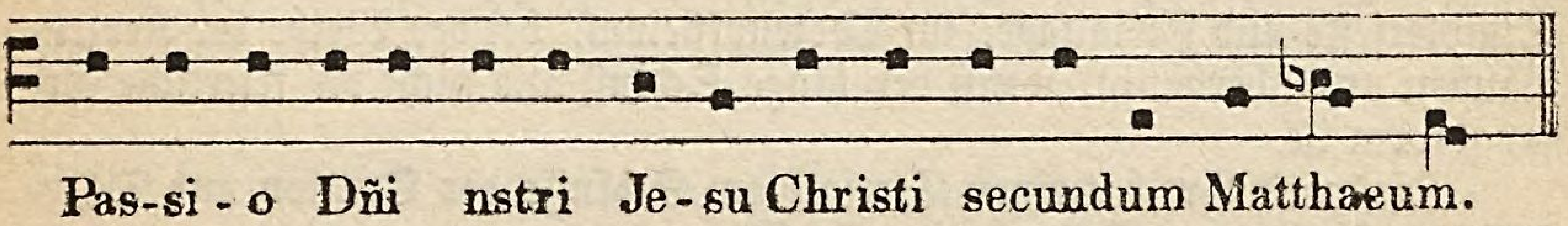


Sequen-ti-a Scti Ev. se-cundum Matthaeum. se-cun-



Der Terzfall kommt regelmäßig auf die vierte Silbe vor dem Punkte, beim Schlusse auf die fünfte, doch nicht auf eine unbetonte vorletzte Silbe (z. B. domĭnus). Wenn er auch weiter vorgerückt wird, soll er doch nie über die sechstletzte Silbe kommen.

e) Zum Evangeliumsgesange gehört auch die Passion. In der Charwoche läßt die Kirche als Evangelienabschnitte die Leidensgeschichte des Herrn lesen. In der ältern Zeit behandelte man sie streng liturgisch als Lesung des Diacons und sang sie im damaligen Evangeliumston. Vom dreizehnten Jahrhundert an begann man sie dramatisch zu behandeln. Man vertheilte den Text in mehrere Rollen und gab sie dem Priester, Diacon und Subdiacon zu singen. Um den Priester nicht zu sehr zu ermüden, ist jetzt kirchlicher Brauch, daß drei andere Diaconen die Passion singen. Sie stehen wie beim Singen des Evangeliums. Die Mitte nimmt der Evangelist ein, welcher die Worte der laufenden Erzählung hat (C = Cantor), zu seiner Rechten derjenige, welcher die Worte Christi, links der dritte, welcher die übrigen Worte singt (S. = Succentor). Von des letztern Antheil wurde mit der Zeit abgelöst, was von Mehreren zusammen gesprochen ist (Worte des Volkes, der Jünger, Pharisäer u. s. w.) und einer Turba zugetheilt, welche durch den ganzen Chor der Cleriker gesungen werden darf (nicht von einem Nonnen- oder Frauenchor). Die Modulation ist dem Lectionstone entnommen, wie folgendes Beispiel zeigt.



Die Oration.

Einen wichtigen Theil des kirchlichen Officiums bilden die Orationen. In ihnen ist meist der Gedanke des Tagesofficiums oder eine wichtige Idee desselben ausgesprochen. Ein großer Liturge der Gegenwart empfiehlt, sie sehr zu verehren. Die hl. Kirche hat diese kurze Gebetsform mit tiefen Gedanken, Beziehungen, Andeutungen, wie mit Edelsteinen geschmückt, die immer die Freude und geistige Nahrung der Kinder der Liturgie sein werden. Man singt die Oration auf drei verschiedene Arten. Der feierliche Orationston hat zwei Formeln, die zweimal gesungen werden, einmal in der Oration selbst und einmal in der Doxologie*).

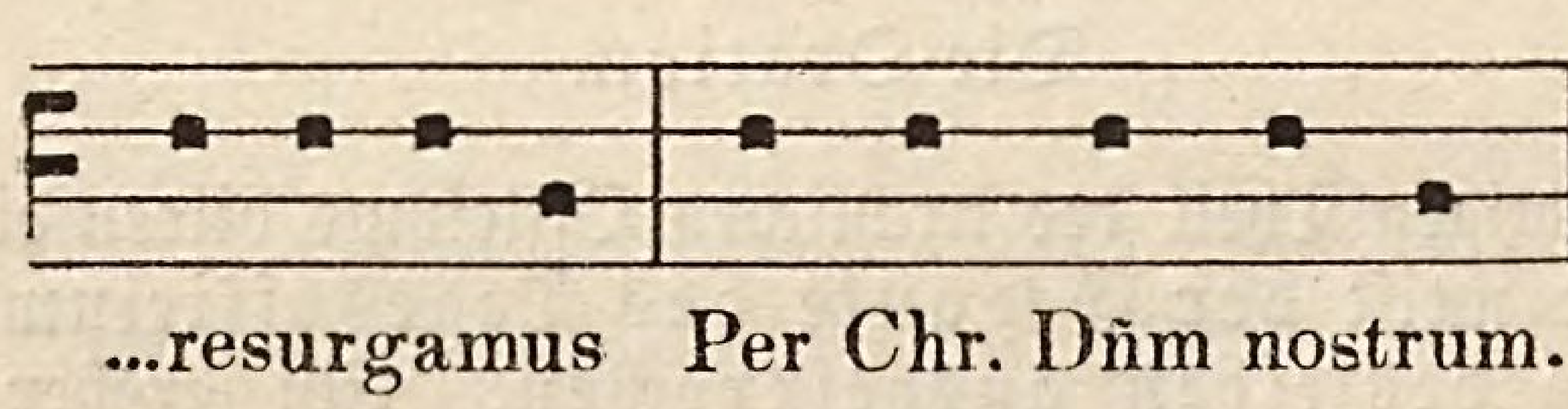
*) Doxologie heißt jeder Schluß der Gebete, in welchem die heiligste Dreifaltigkeit erwähnt wird, z. B. das Gloria Patri der Psalmen, die letzte Strophe der Hymnen.



Wenn die Oration oder Doxologie zu kurz ist, läßt man die zweite oder dritte Formel aus. Das ist der Fall bei den Schlüssen Qui vivis und Qui tecum vivit. In diesem Tone wird die Oration gesungen in Matutin, Laudes, Vesper, Messe an Duplex- und Semiduplex- und Sonntagen, auch in Votivmessen, welche Duplexrang haben (ob gravem causam, mit Credo).

Die zweite, *feriale Form* besteht in einer getragenen Recitation ohne jegliche Veränderung in der Tonhöhe. Sie wird gebraucht in der Prim, Terz, Sext, Non und Complet der genannten Tage, in allen Officien der Simplexfeste und Ferialtage, im Todtenofficium, bei der Weihe der Kerzen, Palmen und überhaupt, wenn der lange Schluß und nicht die feierliche Gesangsform ist.

Die dritte Art hat einen Terzfall am Schlusse der Oration und Doxologie, welche immer die kurze ist. Z. B.



Sie kommt im eigentlichen Officium nicht vor, sondern nur in den damit verbundenen Andachten, bei den marianischen Schlußantiphonen, beim Dirigere in der Prim, beim sacramentalen Segen und überhaupt, wo der kurze Schluß der Orationen gebraucht wird.

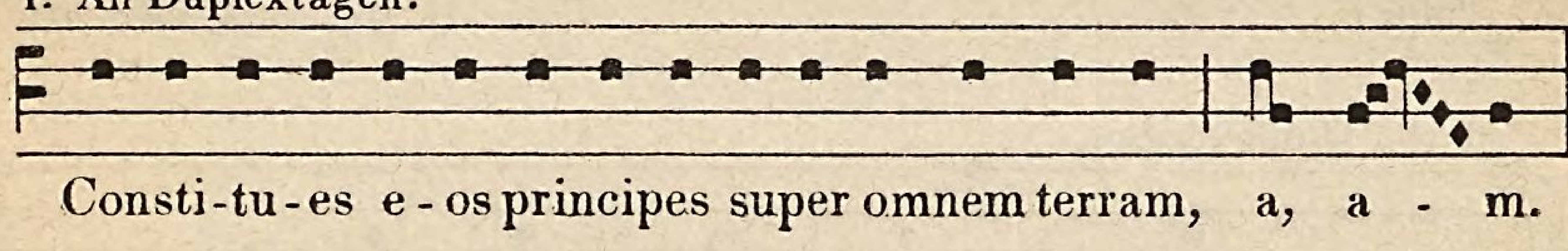
Drittes Kapitel.

Die Versikel.

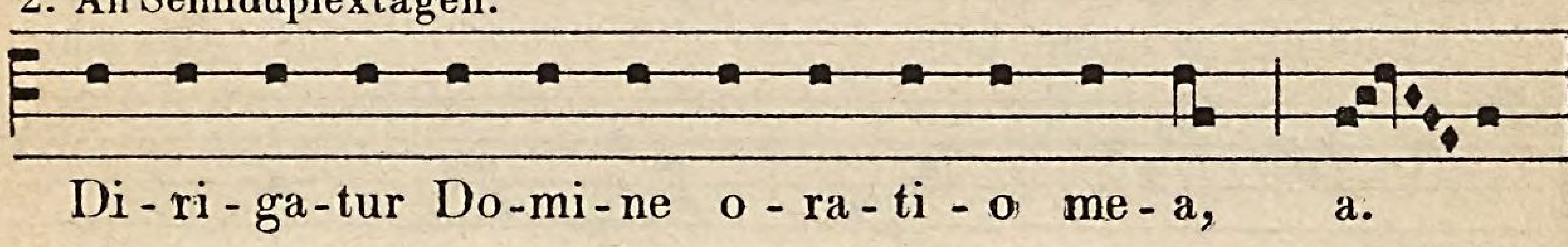
Einen größeren musikalischen Schmuck gewinnen, wenigstens an festlichen Tagen, die Versikel, jene kurzen Sentenzen, welche zwischen größeren Theilen des Officiums eingeschaltet, den Uebergang von einem zum andern vermitteln. Sie wirken mit ihren kräftigen Melodien vortheilhaft auf die Lebhaftigkeit und Energie des Chorgebetes ein.

Der ganze Text wird auf einem Tone gesungen und auf die letzte Silbe die Modulation gelegt. Man muß daher die Accentsilbe des Wortes schärfer sprechen (nicht dehnen). Das römische Directorium hat fünf Arten, den Versikel zu singen.

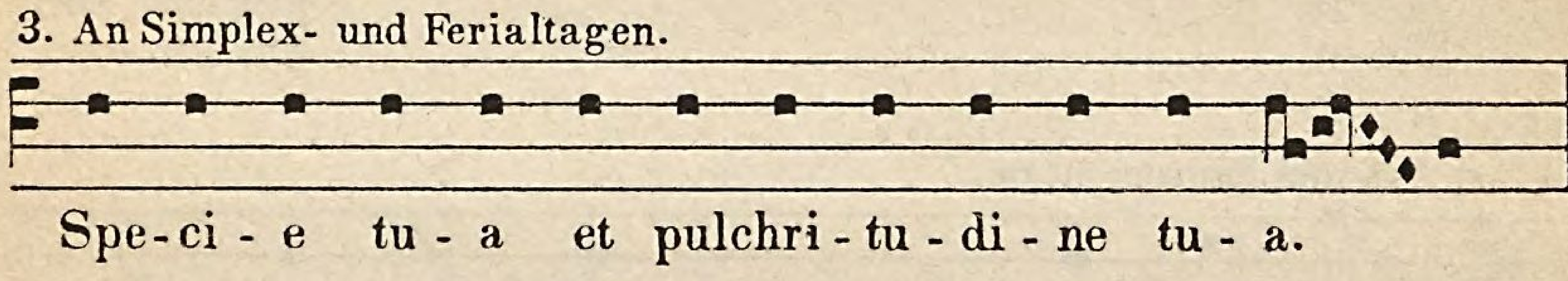
1. An Duplextagen.



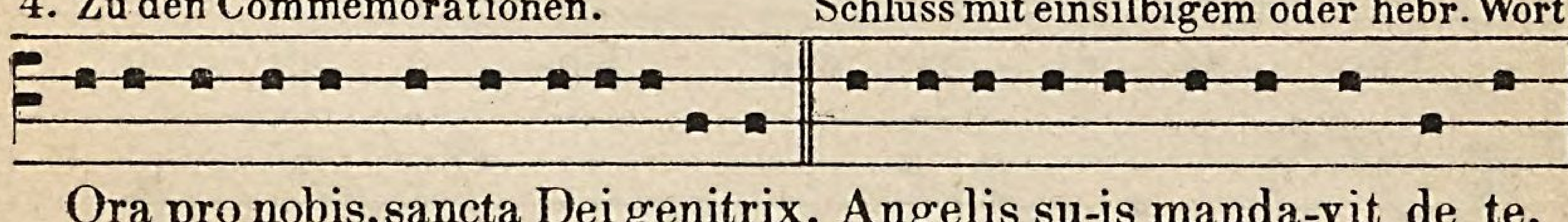
2. An Semiduplextagen.



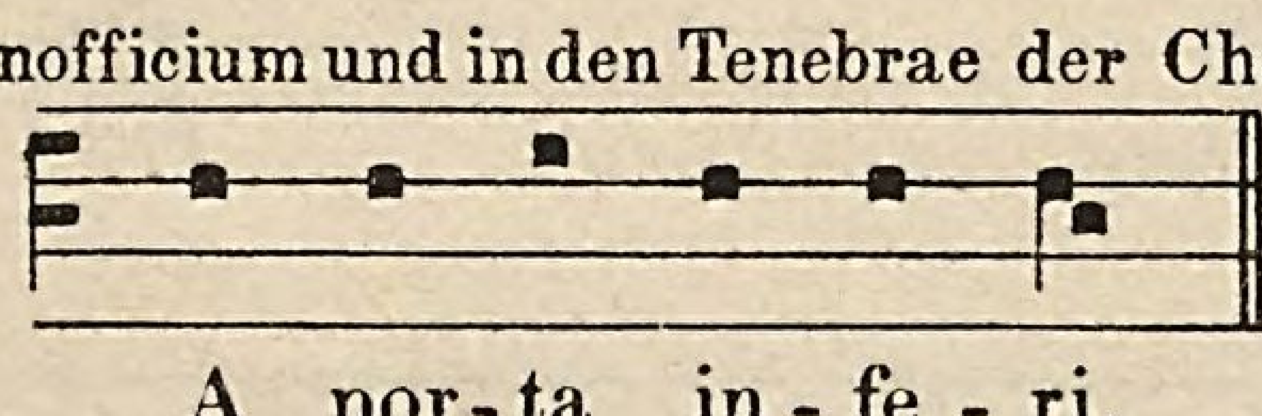
3. An Simplex- und Ferialtagen.



4. Zu den Commemorationen. Schluss mit einsilbigem oder hebr. Wort.

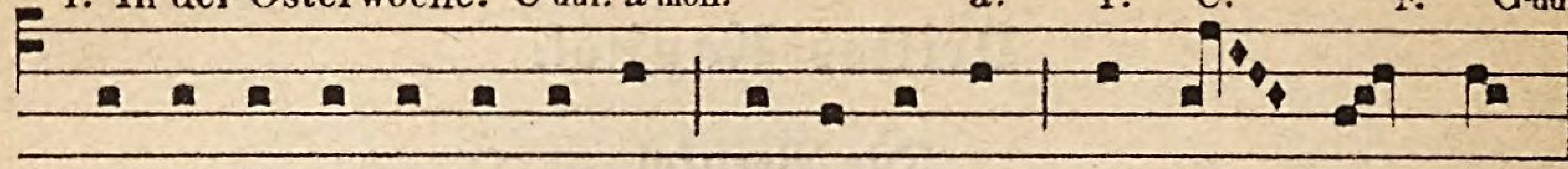


5. Im Todtenofficium und in den Tenebrae der Charwoche.

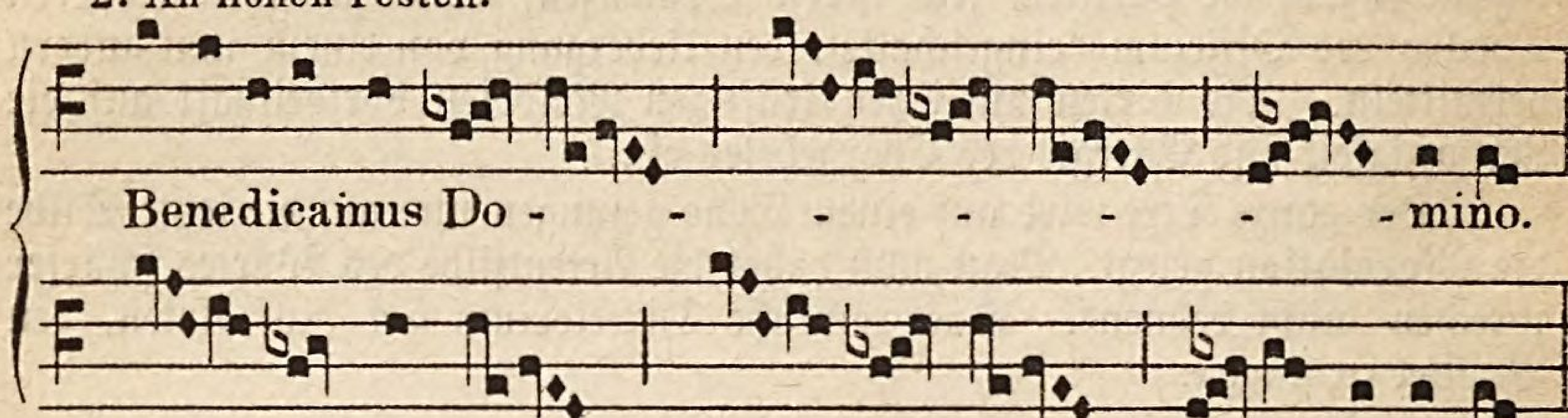


Die Laudes, Messe und Vesper, welche drei Officien ja die vorzüglicheren Theile, die Krone des liturgischen Tagewerkes bilden, haben den Entlassungsruf: **Ite missa est, Benedicamus Domino,** einen Versikel, der mit den schönsten und mannigfaltigsten Melodien geziert ist. Er bildet den würdigen Abschluß des klangreichen, göttlichen Lobgesanges.

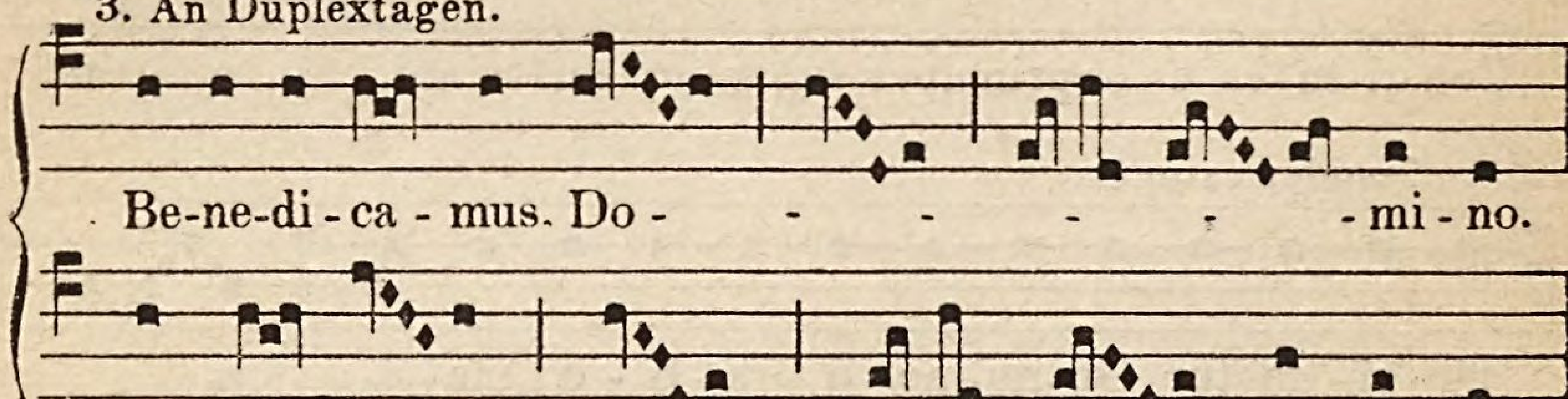
1. In der Osterwoche.



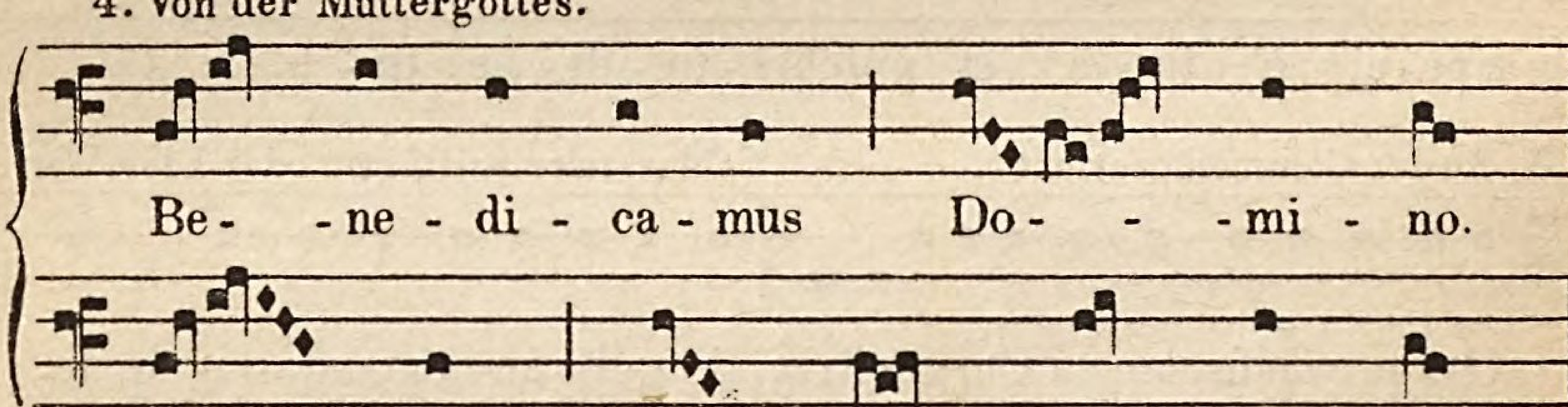
2. An hohen Festen.



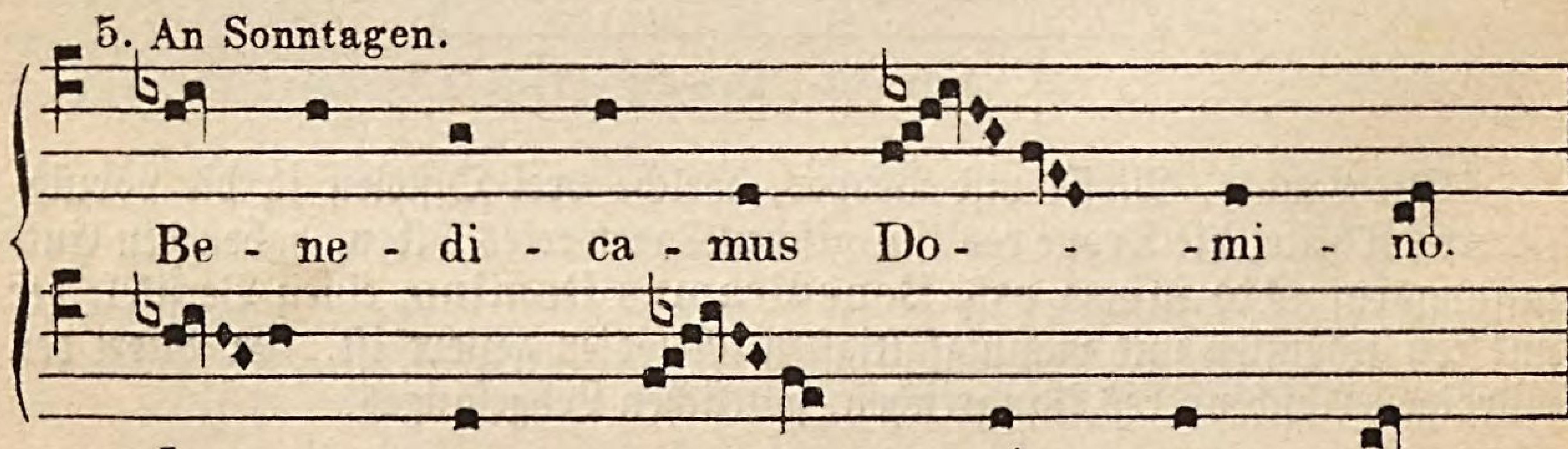
3. An Duplextagen.



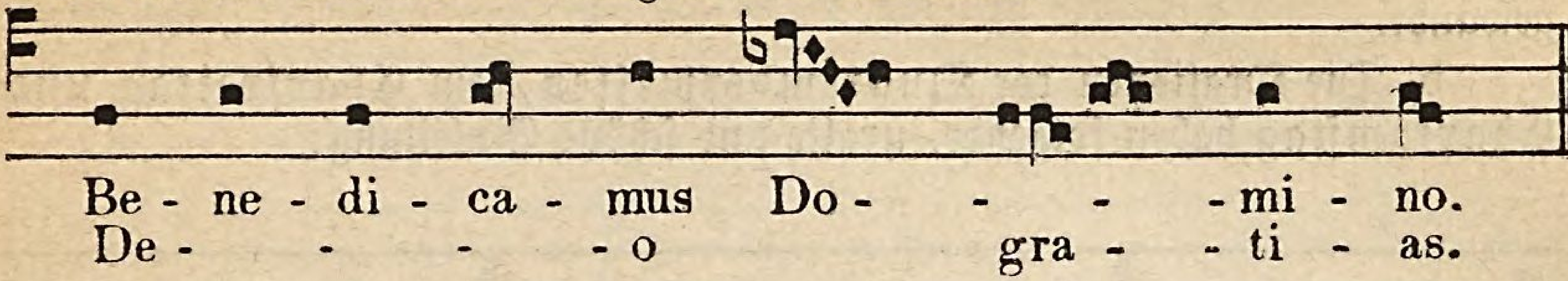
4. Von der Muttergottes.



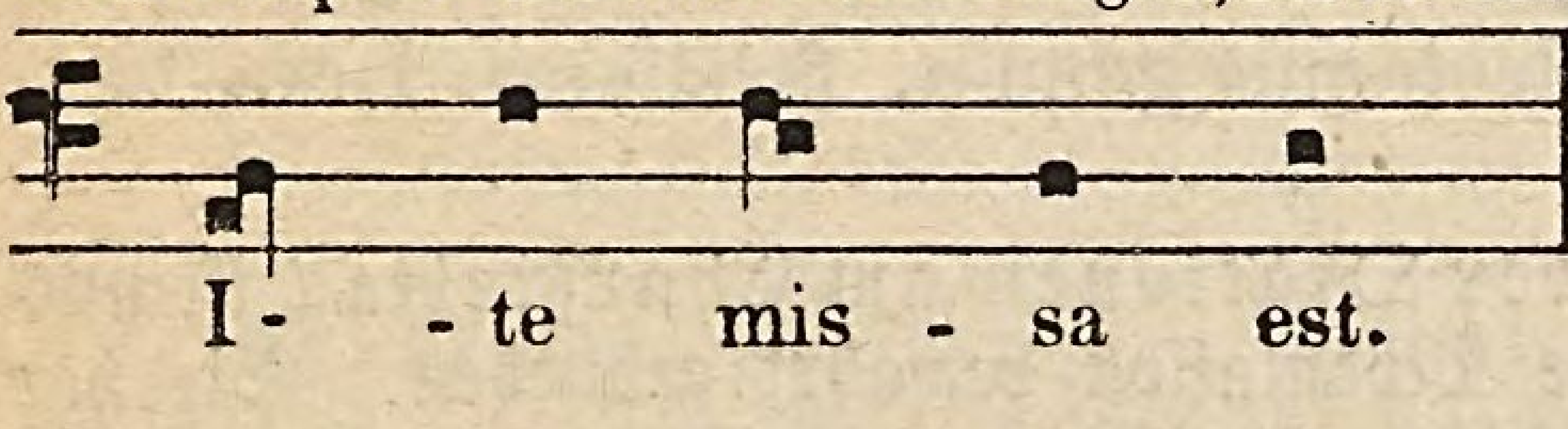
5. An Sonntagen.



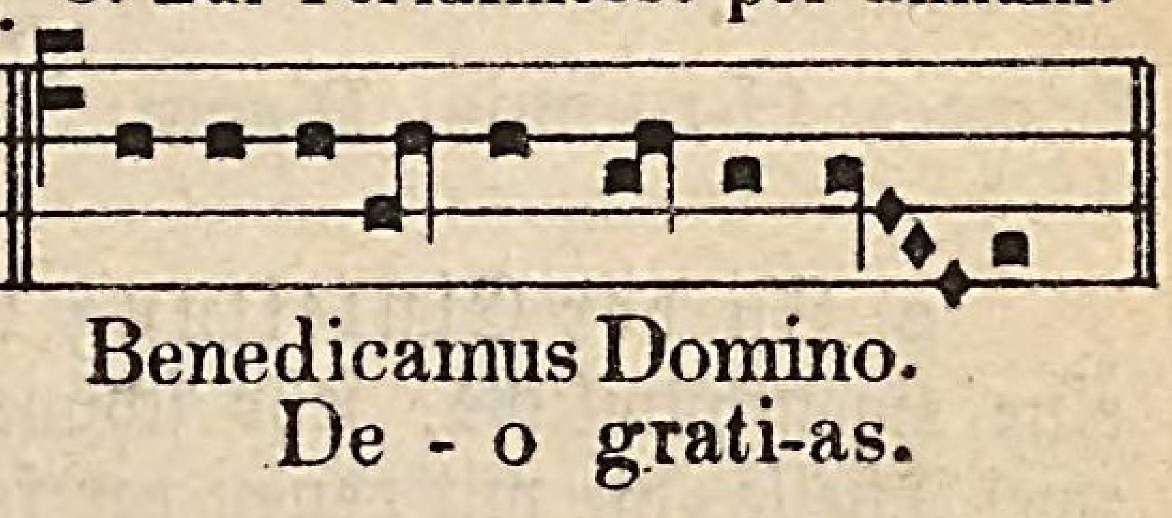
6. An Advent- und Fastensonntagen (zum Hochamt).



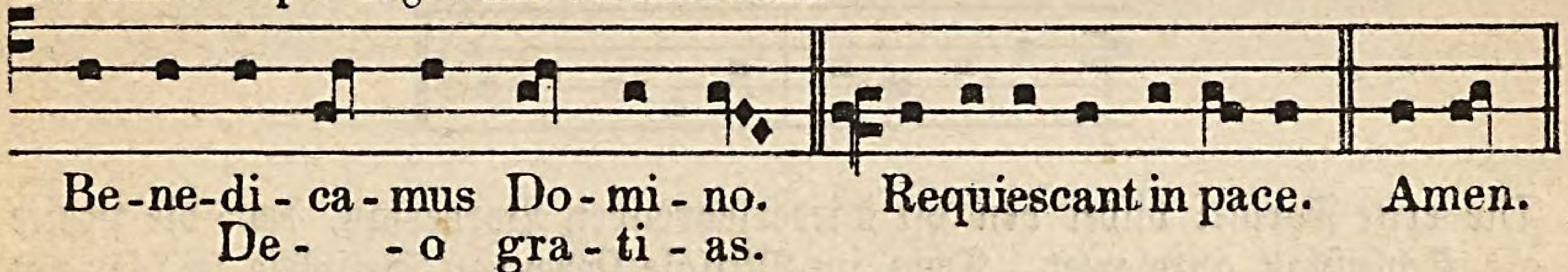
7. An Simplex- und österl. Ferialtagen, zur Messe.



8. Zur Ferialmesse per annum.



9. Zur Ferialmesse in Advent und Fasten. Matut. Laudes. Vesper im gewöhnl. Ferialofficium.



n. 1. Die Melodie für die Osterwoche ist hell und offen im Klang, rasch in der Bewegung, jubelvoll im Ausdruck. Man singe die schöne Melodie im rechten Fluß, dann wird man keine Härte vom latenten Triton (h—f) empfinden. Ueber h und f ist leicht wegzugleiten, da die Angelpunkte der Bewegung in c und a liegen.

n. 2 ist eine zwar neue, aber doch gute Melodie. Sie bietet das seltene Beispiel eines Octavenintervalles. Sie ist sehr schön dreitheilig gebaut. Die erste, eine Quart über der Dominante einsetzende Figur, soll leicht und fein gefaßt werden. Sie ist für sehr hohe Feste (Solemnitates) bestimmt. Ziemlich im Gegensatz zu ihr tritt

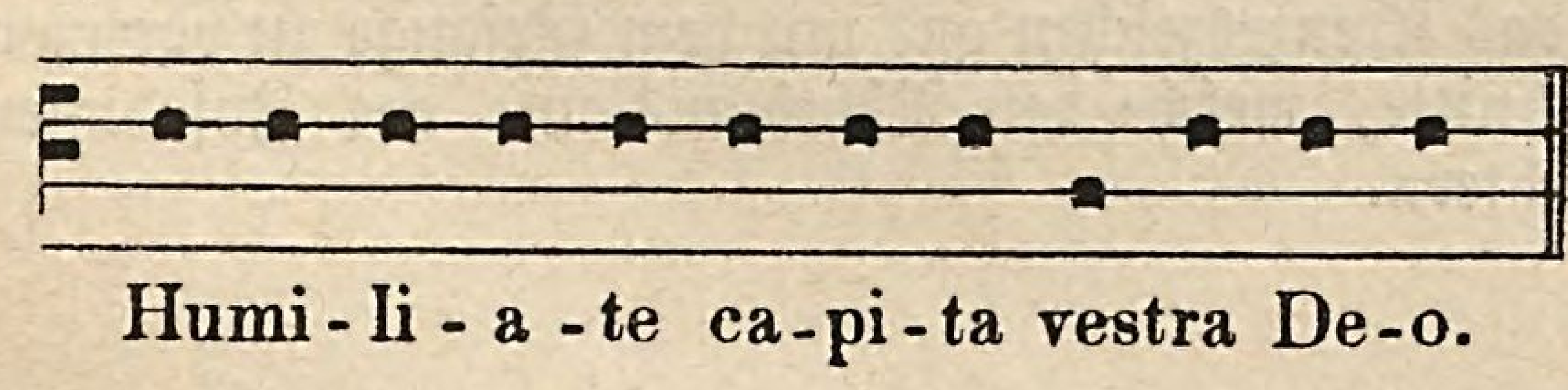
n. 3 ernst, liturgisch gemessen auf, eine ältere, schwungvolle und großartige Melodie; ihr Bau ist leicht erkennbar.

n. 4. Die marianische Melodie ist an Muttergottesfesten und während deren Octaven zu singen. Auch in der Frohnleichnamsoctav und in der Weihnachtszeit bis vor Epiphanie ist sie zu nehmen.

n. 5. Die sonntägliche Melodie ist n. 3 ähnlich in antiker Würde und kraftvoller Schönheit.

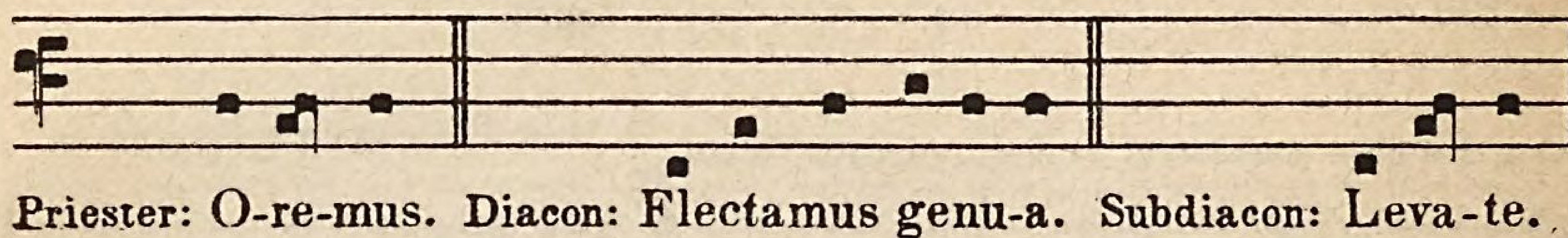
Im Laufe des Kirchenjahres kommen noch einige Versikel vor, die wir hier zusammenstellen.

a) In den Fastenmessen spricht der Priester am Schlusse ein Segensgebet (oratio super populum), das der Diacon, zum Volke gewandt, in folgender Weise einleitet:

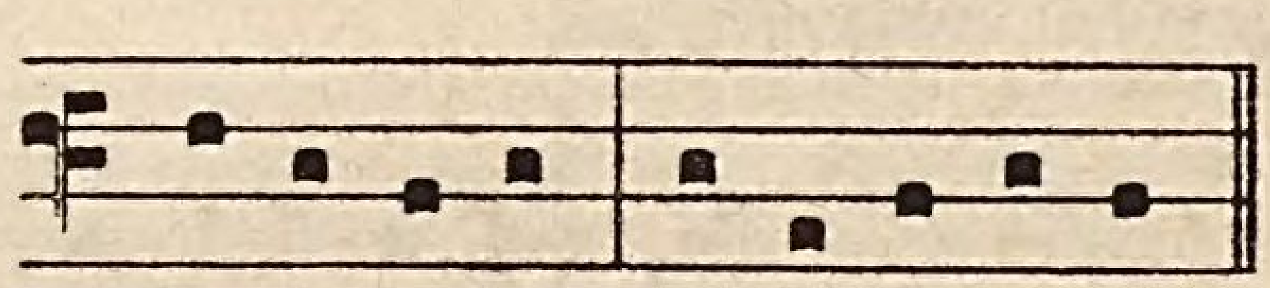


Wenn kein Diacon ministrirt, singt der Priester den Versikel zum Altare gewandt.

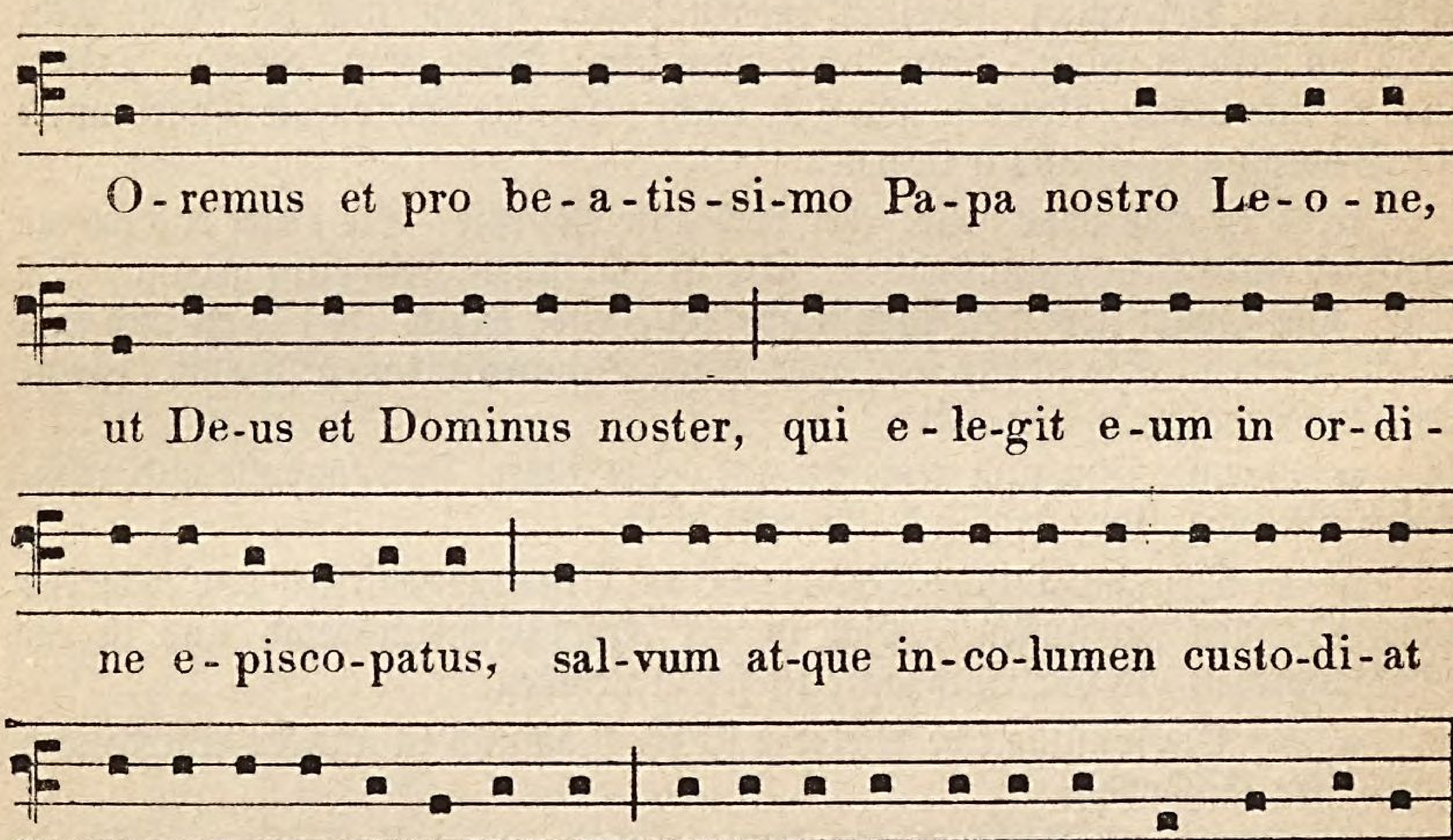
b) Die Orationen der Quatembermessen, am Charfreitag und Charsamstag haben folgende, uralte und schöne Einleitung:



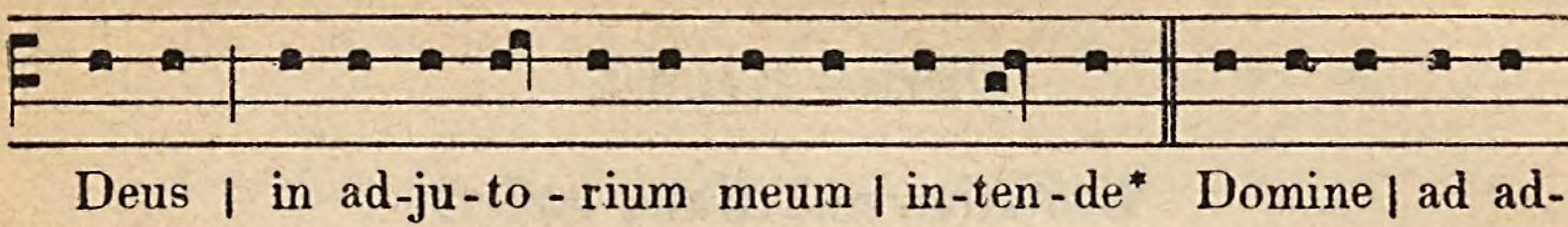
c) In der Einleitung der Orationen am Charfreitag ist uns eine eigenthümliche, sehr schöne Modulation bewahrt geblieben. Sie hat zwei Theile, die mit denen der ferialen Präfation identisch sind.

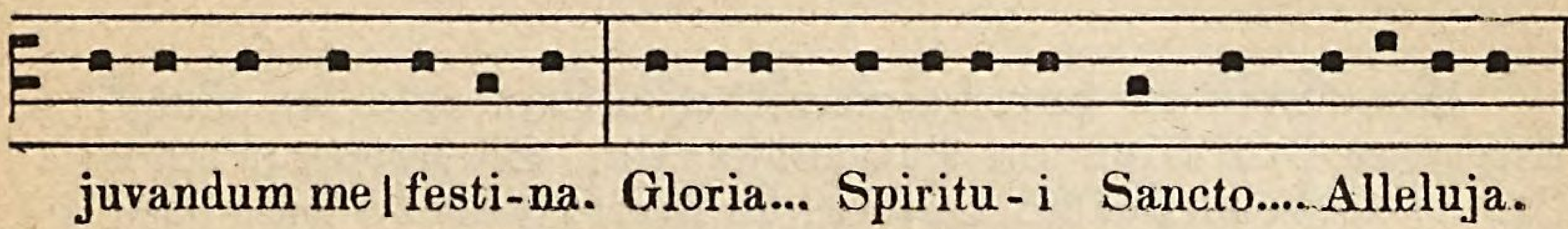


Die erste Formel bildet den oft wiederkehrenden Vordersatz, dem die zweite als Schlußsatz antwortet. Dem im Missale stehenden Beispiele sei hier ein weiteres beigefügt.



Zur Klasse der Versikel gehört auch das **Deus in adjutorium.** Die senkrechten Striche im Texte bedeuten die kleinen Abschnitte, die gemacht werden, um das Kreuzeszeichen gut mit dem Gesange zu vereinen, sowie die kleinen Einschnitte, welche den Rhythmus und das Zusammentreffen der Sänger erleichtern.



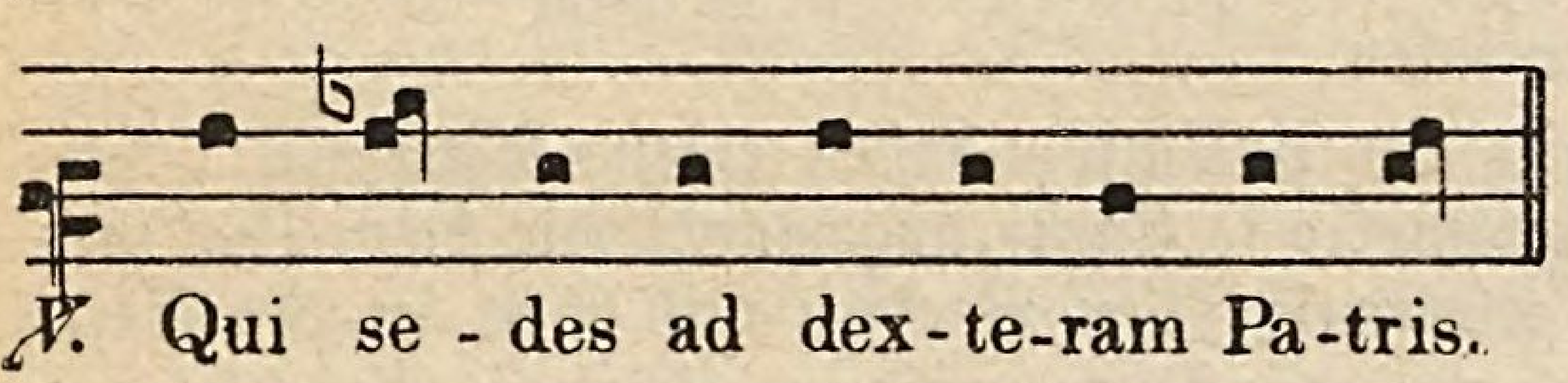


An Simplexfesten und Ferialtagen ist dieser Einleitungsvers ohne Modulation, ausgenommen das Alleluja, das wie oben gesungen wird.

Das **Responsorium breve** gehört zwar zu einer andern Art von Gesängen, wie sein Name besagt: es hat aber eine sehr einfache, syllabische Melodie und kann daher hier erwähnt werden. Es steht in den kleinen Horen nach der kurzen Lesung, dem Capitulum, im monastischen Officium in Laudes und Vesper.

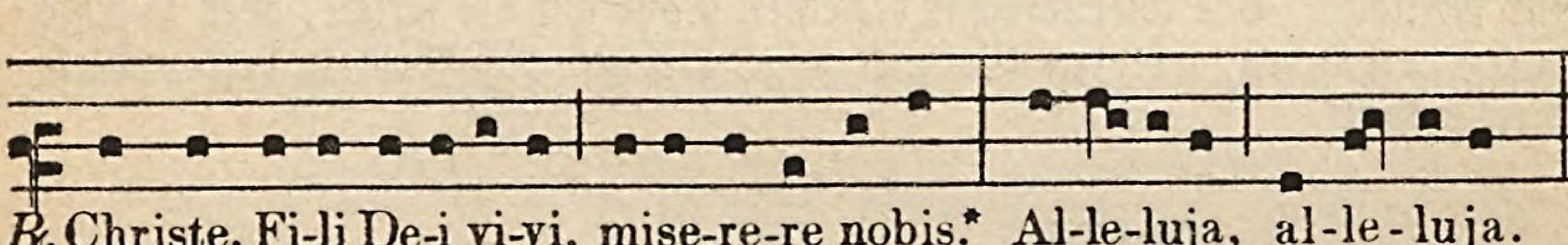


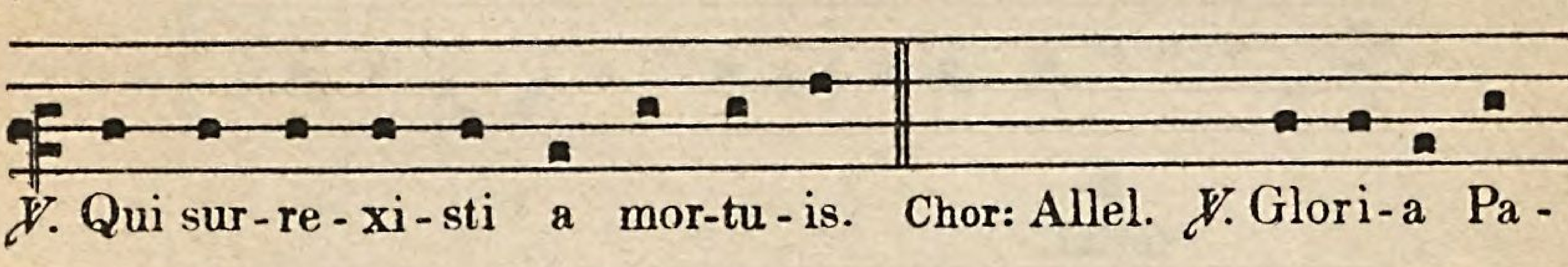
Der Chor wiederholt das Ganze;

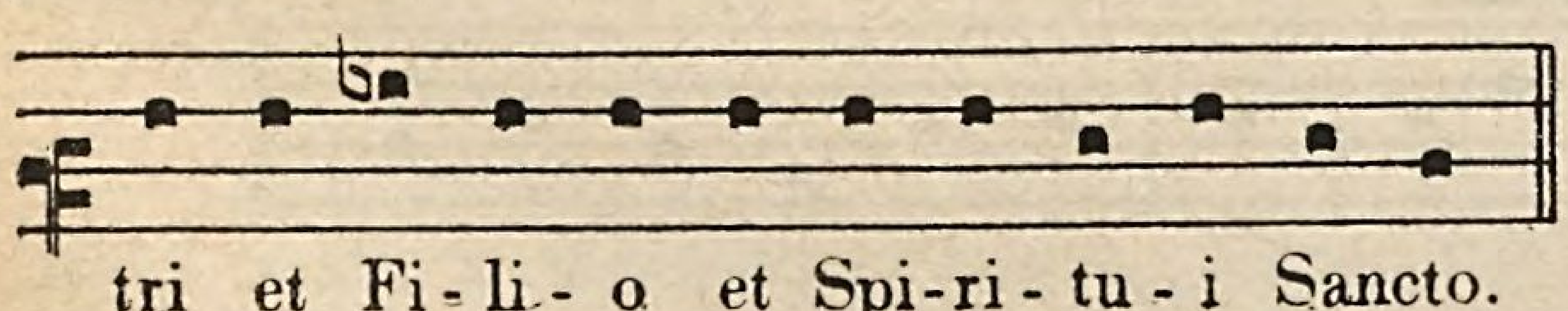


Chor: Miserere nobis.
℣. Gloria Patri.
Chor: Christe.

In der **Osterzeit** erhält das Resp. breve eine neue Gestalt, die in ihrer Einfachheit ganz trefflich den Schwung und die Kraft der liturgischen Ostergedanken ausdrückt.







Chor: Christe etc.

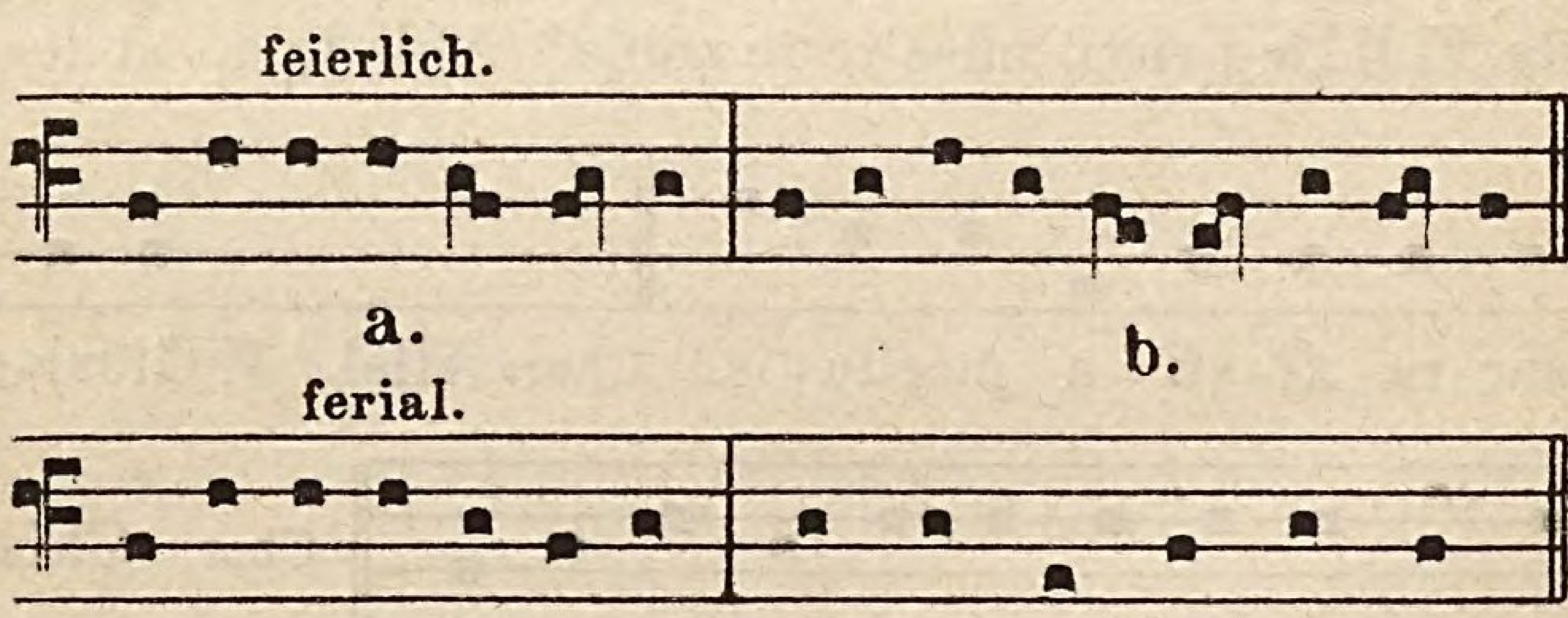
Viertes Kapitel.

Präfation und Pater noster.

Einen besonders hervorragenden Platz nehmen unter den liturgischen Recitativen Präfation und Paternoster ein. Sie gehören zu den wichtigeren Gebeten des hl. Opfers; die Melodie hat bei ihnen schon eine größere Entwicklung. Sind es im Grunde auch nur wenige und schlichte Melodieformeln, so wachsen sie doch mit dem Texte zu einem Ganzen von ehrwürdiger Majestät zusammen. Der Sang ist stark; er strömt in mächtigem Flusse dahin; aber es liegt in ihm auch eine hl. Salbung, welche die Kraft mildert, etwas Andachtsvolles, welches das Herz tief ergreift. Der Text ist immer erhaben, feierlich; das Gebet hat das Gepräge ruhiger Größe. Es ist ein hohepriesterliches Gebet voll Autorität und Würde. Man erinnere sich, daß in alter Zeit für gewöhnlich nur der Bischof celebrirte, um seinem Volke das Brod des Himmels zu brechen. Um tiefer in das Verständniß einzudringen, vergleiche man die Präfationen, welche der Bischof bei der Priester-, Altar-, Kirchenweihe singt; die Kirche gebraucht bei ihren heiligsten Functionen diese Gebetsform; sie hat keine würdigere, um mit dem ewigen Gott zu sprechen, keine großartigere, um ihre erhabenen Gedanken auszudrücken.

Die einleitenden Worte der Präfation haben eigene Melodien. Nirgends ist das alte Recitationsmotiv so sinnig angewandt wie beim Per omnia saecula. Aus dem geheimnißvollen Verkehr mit Gott in den Stillgebeten zurückkehrend zu sich und der Versammlung, fährt der Priester, wie tief aufathmend, betend und singend weiter: Per omnia saecula saeculorum.

Es gibt eine einfache Melodie für Ferialtage und eine feierliche für Festtage. Die feierliche hat dieselben Töne wie die feriale, aber zu Ligaturen verbunden, wie das Beispiel zeigt, welches die Formeln beider Melodien enthält.



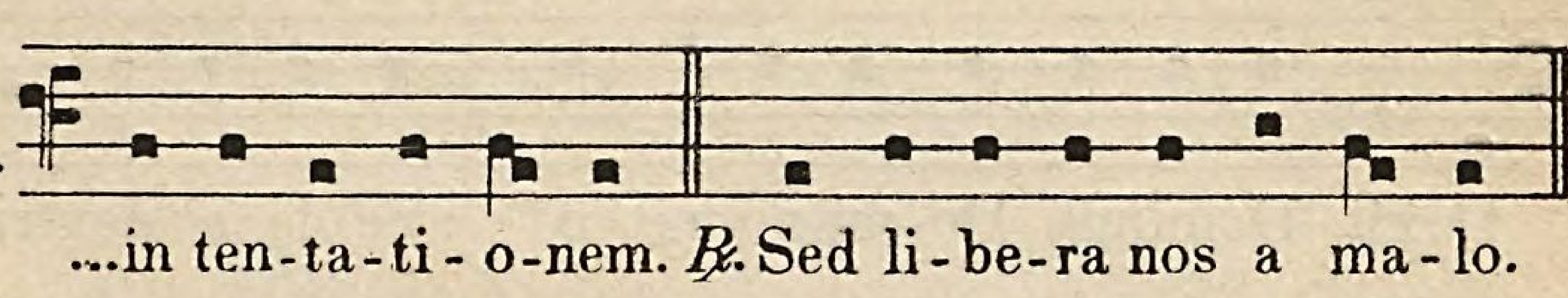
Jede der beiden Melodien hat zwei Modulationen, einen Vordersatz (a) und einen Nachsatz (b). Jener macht einen Halbschluß und wird je nach der Textstructur öfters wiederholt, ehe die zweite Modulation mit dem Ganzschluß eintritt.



Das Pater noster hat vor der Präfation voraus, daß es durchcomponirt ist; jeder Satz hat seine eigene Melodie. Die kleinen, abgerundeten Tonbilder heben die Bitten kräftig hervor. Es gibt gleichfalls eine einfache und eine feierliche Melodie. Sie sind in jedem Missale zu finden und daher wegen Raumersparniß nicht abgedruckt. Der Vollständigkeit wegen folgen die Versikel und Responsorien, welche die Präfation einleiten und das Responsorium nach dem Pater noster. Außer diesen haben nur noch die zwei Antworten zum Pax Domini und das Gloria tibi vor dem Evangelium eine Tonbewegung. Alle übrigen Responsorien der hl. Messe werden auf einem Tone recitirt.



Schluss des Pater noster.



Der hl. Gesang ist um so wichtiger, seine Decenz um so nöthiger, je näher er den hl. Geheimnissen kommt. Nichts ist lieblicher, wohlthuender, die Andacht fördernder als diese einfachen, so tief in die Seele dringenden Weisen. Im Namen des christlichen Volkes erhebt mit der fürbittenden Stimme Christi im heiligsten Sakramente der Priester die seinige, um sie am Throne Gottes hören zu lassen. Fürwahr, es ist der Mühe werth, daß der Priester lerne, diese himmlisch-schönen, priesterlichen Gebete gut zu singen.

Fünftes Kapitel.

Die Psalmodie*).

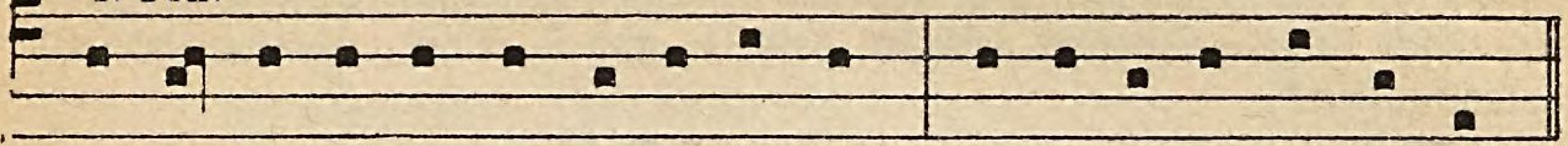
Wenn die hl. Väter vom gottesdienstlichen Gesange sprechen, meinen sie fast immer die Psalmen. Diese waren die geistige Nahrung aller, des Clerus, der Mönche, des Volkes. Daher die vielen Psalmenerklärungen in den Homilien der Väter. Psalmgesang rechnete man, weil ein Gebet zu den guten Werken. Die Alten können uns nicht genug erzählen von der Schönheit ihres Gesanges, von der Süßigkeit ihrer Psalmodie. Sie verstanden darunter die innere, geistige Schönheit der Geheimnisse der Psalmen, die durch eine liebliche Melodie der Seele eingeträufelt werden. Der Psalm muß also wenigstens seiner Hauptsache nach verstanden und vom Chore mehr gebetet als gesungen werden. Ein Chor, der gut psallirt, zeigt, daß er liturgisch erzogen ist.

Es gibt acht Psalmmelodien, entsprechend den acht Kirchentonarten; dazu kommt noch die Weise des tonus peregrinus. An Werktagen (feria, festum simplex) sind sie etwas einfacher als an Festtagen (duplex, semiduplex, Sonntag). Jeder Psalmton hat drei kleine melodische Verzierungen: Initium (Einleitungsmelodie), Mediante (Mittelschluß), Finale (Ganzschluß). Der Psalm wird auf der Dominante der Tonart recitirt. Das Initium bildet den Uebergang vom Schluß der Antiphon hinauf zur Dominante; es wird daher auch nur beim ersten Verse gesungen. Mediante oder Mediatio hat jeder Psalmton nur eine, — der ambrosianische Gesang kennt sie gar nicht; — Finalen aber mehrere. Diese kleinen Modulationen am Ende jeder Vershälfte dienen sowohl dazu, das recitative Singen zu beleben, als auch die rhythmische Bewegung zu befestigen und zu markiren. Die acht Psalmtöne haben folgende festliche Form.



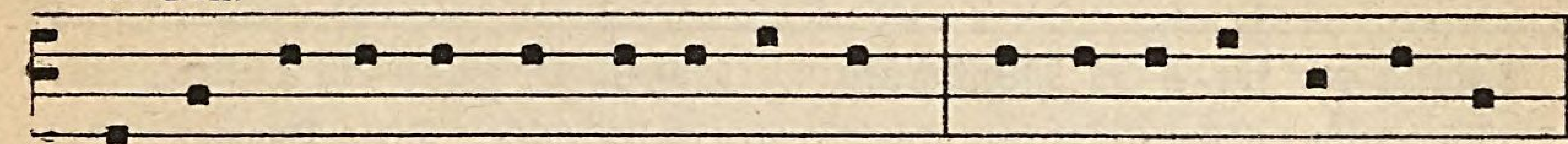
*) Vgl. das früher II. Theil, Kap. 8 Gesagte.

4. Ton.



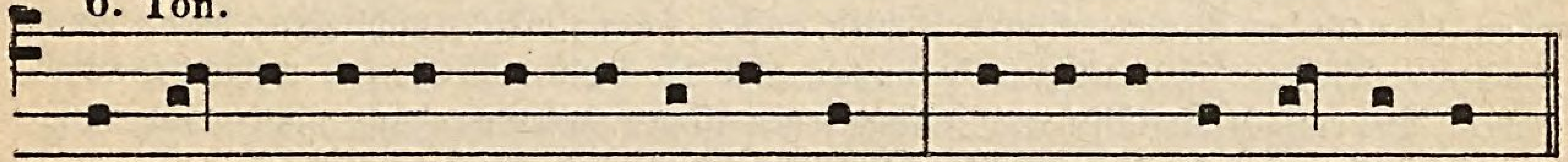
Dixit Dominus Do-mi-nō me-o* Se-de a dextris me-is.

5. Ton.



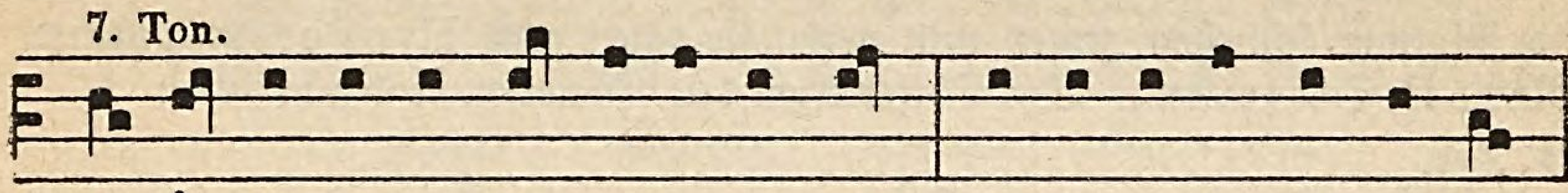
Dixit Dominus Do-mi-no me-o* Se-de a dextris me-is.

6. Ton.



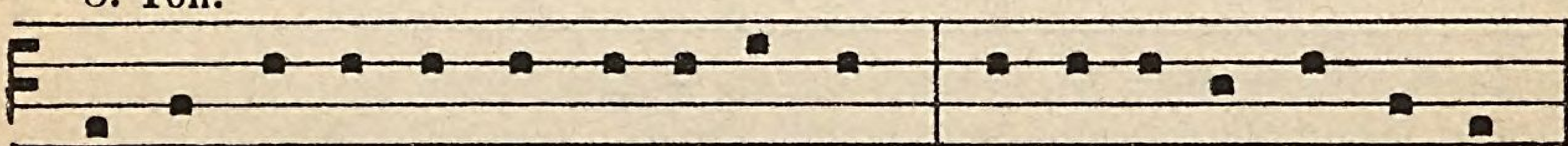
Dixit Dominus Do-mi-no me-o* Se-de a dextris me-is.

7. Ton.



Dixit Dominus Do-mi-no me-o* Se-de a dextris me-is.

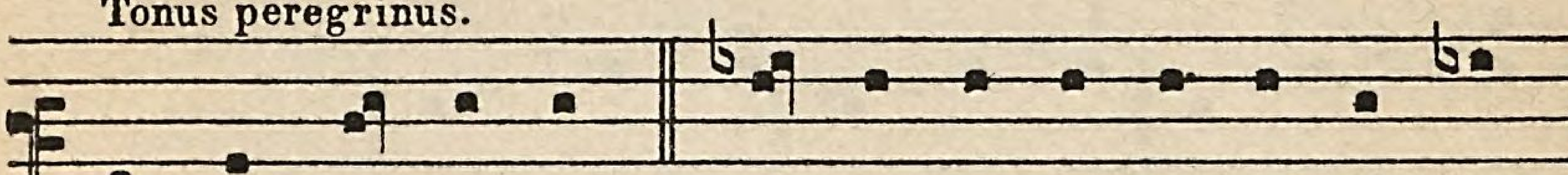
8. Ton.



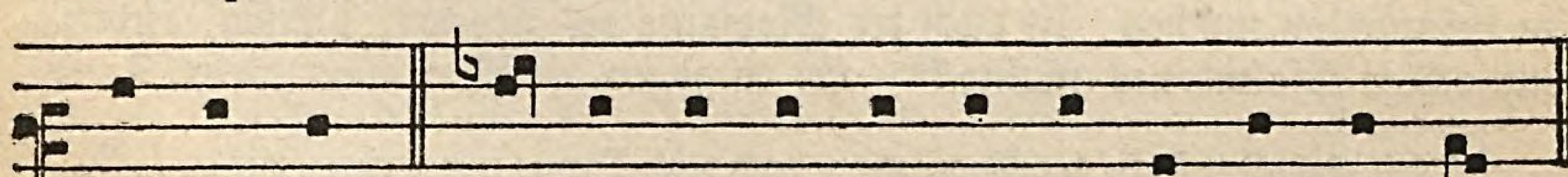
Dixit Dominus Do-mi-no me-o* Se-de a dextris me-is.

Der neunte Psalmton wird meist als tonus peregrinus oder irregularis bezeichnet, wohl weil er keinem der acht andern Töne sich anschließt und außer der gewöhnlichen Ordnung steht. Er wird zum ersten oder achten Modus gerechnet. Ueber seine Berechtigung stritt man schon im neunten Jahrhundert: aber schon damals erklärte ihn ein erfahrener Autor (Aurelianus Reom. cap. XVI) für sehr alt. Er gehört zu einer Melodie, die bei drei Antiphonen sich findet: Nos qui vivimus (Sonntagsvesper), Martyres Domini und Angeli Domini. Ohne rechten Grund wird er von Leboeuf und Gerbert als eine von fränkischen Sängern nach Rom gebrachte Melodie bezeichnet. Die Verzierung zu Anfang der beiden Vershälften fällt bei den folgenden Versen weg (beginnen mit einfach a und g).

Tonus peregrinus.



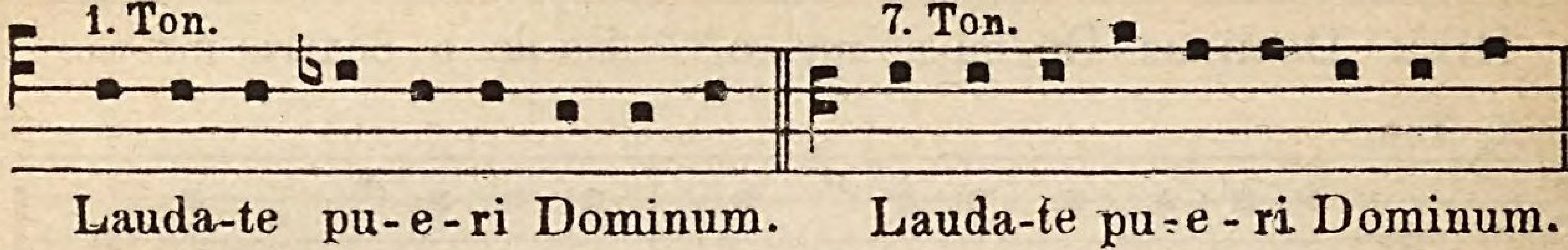
Nos qui vi-vi-mus. In e-xi-tu Is-ra-el de



Ae-gy-pto* do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Die feriale Form unterscheidet sich von der festlichen dadurch, daß man das Initium wegläßt, also gleich mit dem Dominantenton beginnt, die

Ligaturen oder verbundenen Noten der festlichen Mediante auflöst und ganz syllabisch singt. Letzteres geschieht beim 1. und 7. Tone, die wir deshalb folgen lassen*).



Die Alten besaßen viele und schöne Psalmschlüsse. Diese Mannigfaltigkeit und Abwechslung lieblicher Modulationen hat die Aufgabe, dem Sänger die Psalmodie angenehm zu machen. Der Psalmschluß soll aber auch zum Anfange der Antiphon, die nach dem Psalme wiederholt wird, passen, sich natürlich anschließen; da die Antiphonen verschiedene Intonationen, so mußten auch die meisten Psalmtöne mehrere Schlüsse haben. Bei einigen Schlüssen und Intonationen ist der Zusammenhang nicht gerade nothwendig, sondern nur durch das Herkommen bestimmt.

Man setzt den Schlüssen die Vokale des Seculorum amen, mit dem die Psalmen schließen, unter und nennt sie daher auch Evove; ein anderer Name ist Differenz. Die Differenzen der officiellen Ausgabe sind:

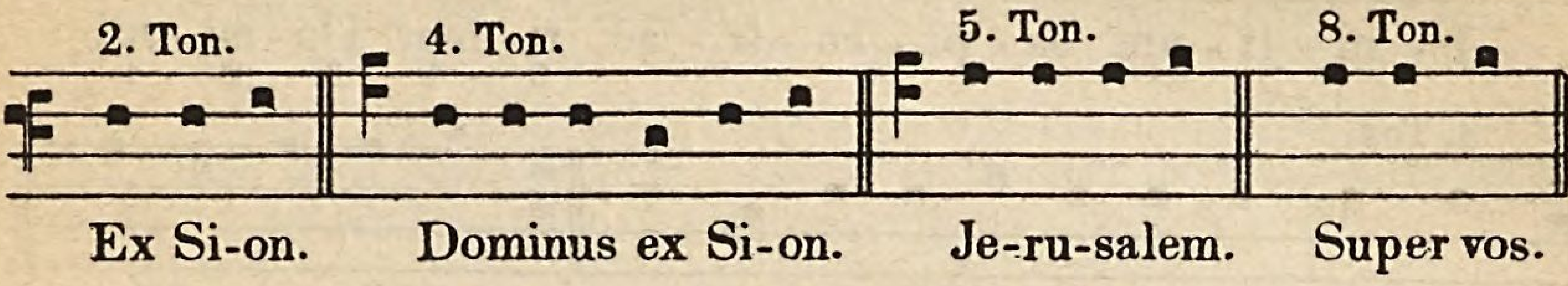


Die Ausnahme, welche die hebräischen und einsilbigen Wörter im Lesungston machen, ist auch der Mediante des zweiten, vierten, fünften und achten Psalmtones nöthig**) Es ist gegen die Recitation dieser Texte,

*) Diese einfachere Form der Modulation (auch beim Tonus peregrinus mit a... b a g f) dürfte überhaupt für Chöre, welche im Lateinsprechen nicht sehr gewandt sind, zu empfehlen sein.

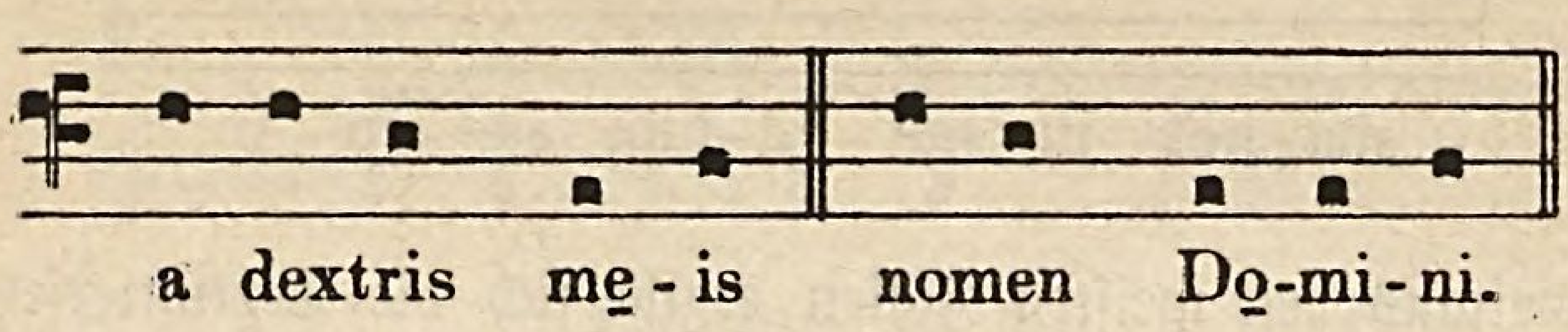
**) Manche rechnen auch den sechsten Psalmton dazu, das römische Directorium chori aber nicht.

die vorletzte Silbe zu heben und zu betonen und die letzte sinken zu lassen. Wenn man daher den letzten Ton der Mediante wegläßt, stimmen Text und Melodie gut zusammen. (Gekürzte Mediante.)

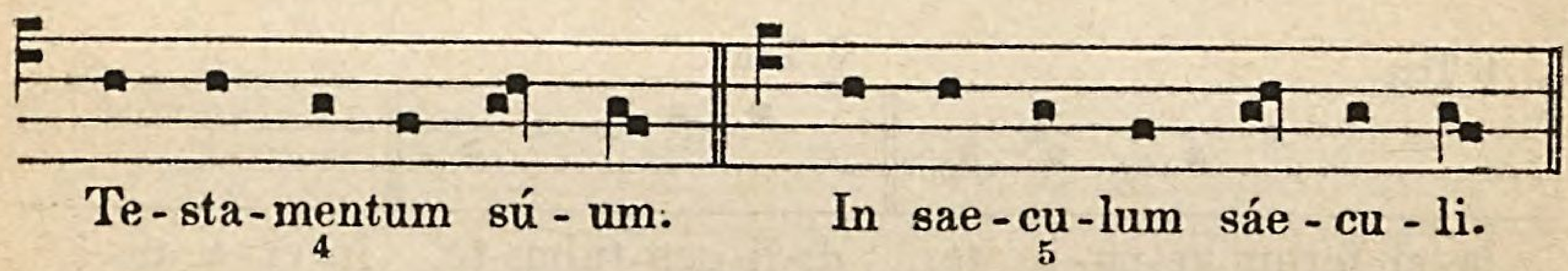


Für die rechte **Unterlegung des Textes** unter die Mittel- und Schlußformel gelten folgende Regeln:

a) Der letzte Wortaccent einer Vershälfte muß immer auf den vorletzten Ton der Formel fallen.

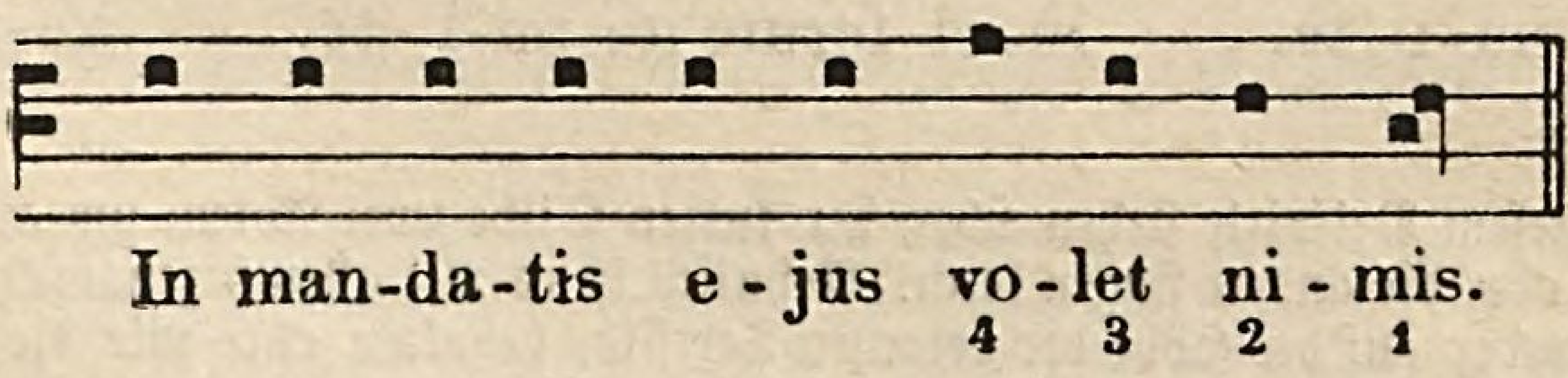


b) Bei den Formeln, welche unter der Dominante beginnen, werden die übrigen Töne, welche dem zweitletzten vorausgehen, der Reihe nach mit den Silben verbunden, die dem letzten Accente vorangehen. Der zweite, dritte und sechste Modus haben Schlüsse (Medianten oder Finalen) mit drei Tönen; es beginnt also die Modulation auf der dritten oder vierten Silbe (nach obigem Beispiele). Der erste, dritte, vierte, sechste und achte Modus haben Schlüsse von vier Tönen. Wenn also das letzte Wort auf der vorletzten Silbe betont wird, setzt die Formel auf der viertletzten Silbe ein, ist am Schlusse ein daktylisches Wort, auf der fünftletzten.



c) Die Formeln, welche über der Dominante einsetzen, sollten womöglich auf der Accentsilbe eines Wortes beginnen, oder auf Silben, die sich so behandeln lassen. Hierher gehören die Medianten des ersten, dritten, siebenten, die Schlüsse des fünften und siebenten Tones. Diese Formeln haben vier Töne. Sie können auf der vierten, fünften und sechsten Textsilbe beginnen,

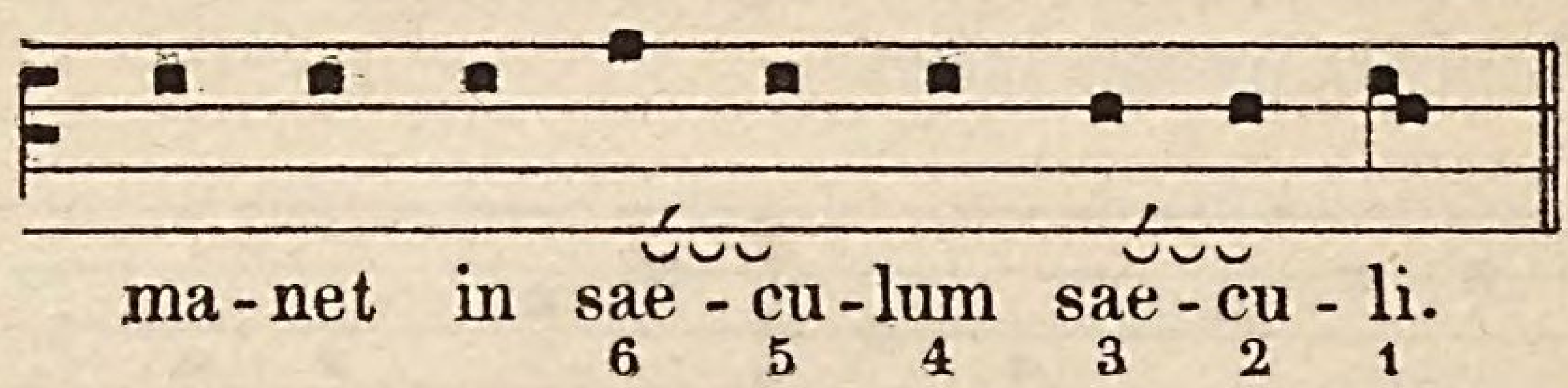
α. ganz regelmäßig auf der vierten Silbe, wenn der Schluß von zwei zweisilbigen Wörtern gebildet ist:



β. auf der fünften Silbe, wenn ein Vers des Schlusses daktylisch ist:



γ. auf der sechsten Silbe, wegen zweier daktylischen Worte:



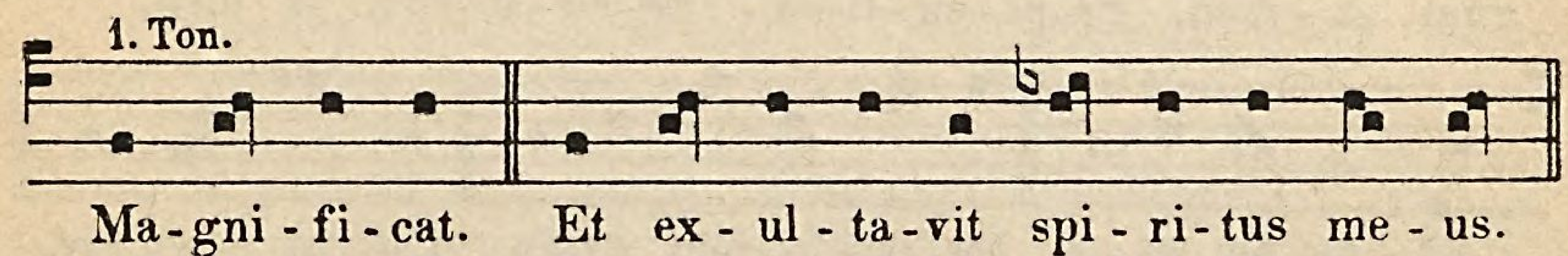
In weitaus den meisten Fällen ergibt sich die Textuntersetzung von selbst. Den Chorsängern gebe man aber diese Regeln nicht, sondern nur die praktische Anwendung. Man singt die Versschlüsse durch, wiederholt die schwierigeren häufiger, bis sich eine feste Gewohnheit im Chore gebildet hat.

Eine **bleibende Schwierigkeit** bereiten die Verse, welche mit einem einsilbigen Worte schließen, dem ein auf der drittletzten Silbe betontes Wort vorangeht, z. B. génui te, vivífica me, timéntibus se. Anstatt des gewöhnlichen Schlusses ´◡ oder ´◡◡ hat man den Rhythmus ´◡◡–. Diese Schlüsse sind nicht leicht in den gleichen Rhythmus mit den andern zu bringen. Weil irregulär, müssen sie oft eingeübt und wiederholt werden. Man kann den Text etwa in folgender Weise untersetzen:



*) In diesem Beispiele stehen über der kurzen Silbe zwei Noten, um anzudeuten, daß man die eine oder die andere singen kann. Aehnlich ist es mit allen sogenannten Nebensilben, die man entweder auf der Höhe der betonten Textsilbe behalten oder wie die tiefer stehende Endsilbe des Wortes singen kann. Letzteres scheint besser zu klingen (vgl. domino im 1. 3. und 7. Psalmton).

Wie die Lesungen aus dem Evangelium, so werden auch die aus demselben genommenen **Cantica** (**Magnificat,** Benedictus, vielerorts auch Nunc dimittis) durch eine etwas reichere Modulation ausgezeichnet. Ebenso werden dieselben auch feierlicher, getragener gesungen. Man wiederholt bei jedem Verse das Initium. Die erste Hälfte des ersten Verses besteht aus dem einen Wort Magnificat; es muß daher die Mediatio, welche keinen Platz mehr hat, ausfallen. Dafür werden aber mehr Ligaturen angewandt, die bei den folgenden Versen dem einfachen Initium weichen.







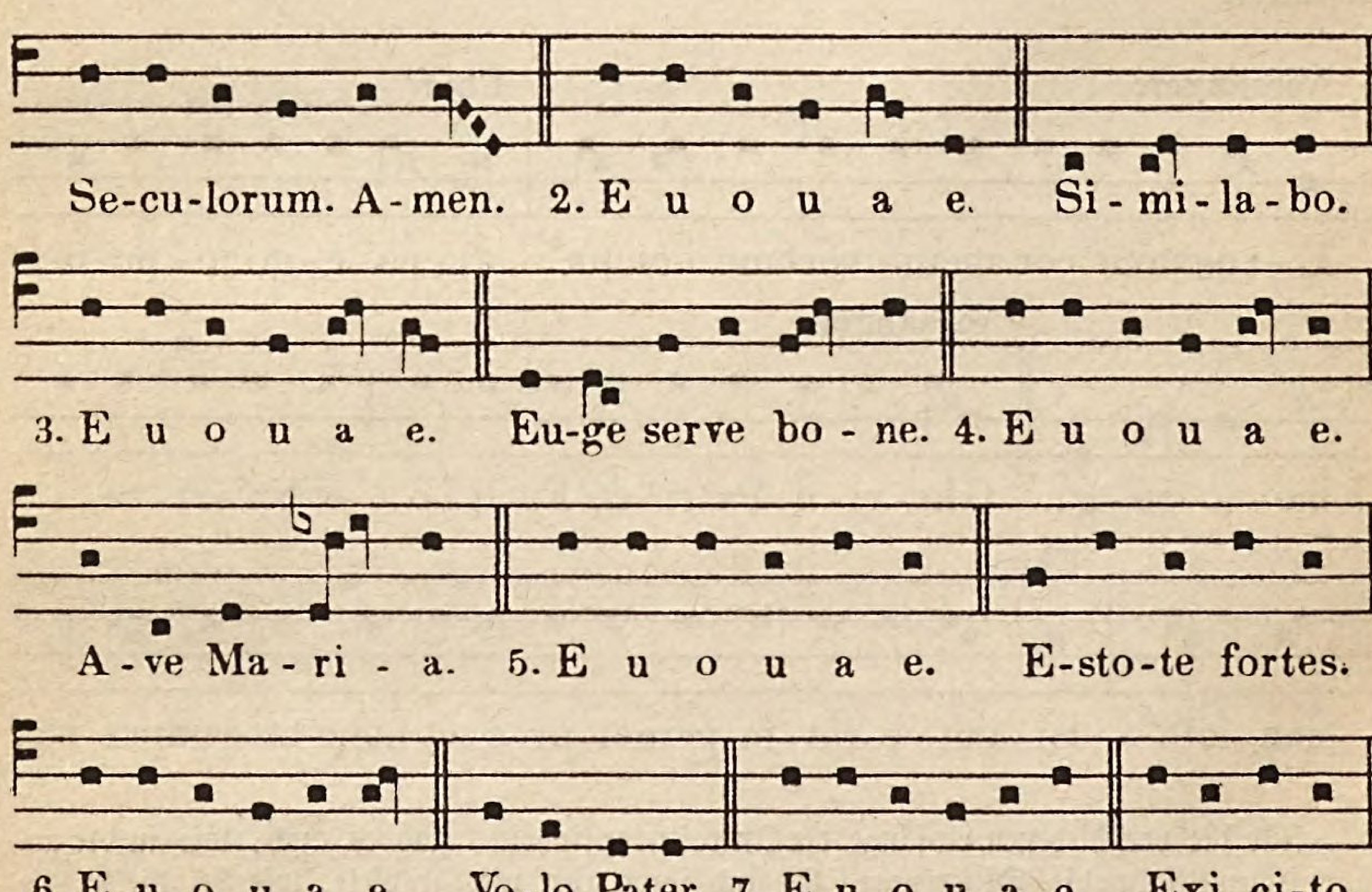
Zum Psalmengesang gehören auch die **Verse des Introitus.** Entsprechend der reicheren Melodie dieser Gesänge sind die acht Psalmtöne reicher gestaltet.



Für die verschiedenen Anfänge der Introitusantiphonen gab es auch, wie in der gewöhnlichen Psalmodie, Differenzen. Es sind ihrer aber nicht so viele, wie bei dieser; sie sind auch nicht von so großer Bedeutung. In den alten Handschriften stehen sie, in die neuen Druckwerke findet man sie nicht aufgenommen.



Im Mittelalter sang man noch eine ziemliche Anzahl anderer Psalmschlüsse außer den obigen. Man findet sie sowohl in den alten Chorbüchern wie in den Tonarien. Ein Tonarius ist ein Buch, in dem alle Antiphonen zusammengestellt sind nach ihren Tonarten und in den Tonarten nach den Differenzen. Zu den berühmtesten Tonarien gehört der des Abtes Berno von Reichenau bei Gerbert und Coussemaker, und der des Bischofes Gundecar von Eichstett (+ 1075). Sie zeigen, welche Menge schöner Schlußmelodien die deutsche Kirche im Mittelalter besaß. Sie sind vielfach von den heute gebrauchten verschieden. Der Mönch Aurelian von Reome zählt 33 Schlüsse, ein Tonar aus der Wiege des Benediktinerordens, von Monte Cassino 38, Gundecar 44. Rechnet man dazu noch die Differenzen oder Schlüsse für Introitus, Offertorium, Communio und andere liturgische Gesänge, so darf man sich nicht wundern, wenn Aurelian die Gesammtzahl auf 103 angibt. Reichthum und planvolle Ordnung im liturgischen Gesange war der Stolz der mittelalterlichen Sänger. Man schmückte den Lobgesang Gottes, weil man ihn liebte. Eine Idee vom Verhältnisse des Psalmschlusses zur Antiphonintonation, ebenso von dem wechselnden Charakter der Schlüsse mag folgende Zusammenstellung aus dem ersten Tone geben.



Sechstes Kapitel.

Die Antiphonen und Hymnen.

Die feierliche Präfationsmelodie, das Exultet, Te Deum und ähnliche Gesänge bilden den Uebergang von den Recitativen zu den Antiphonen und andern einfach melodischen Gesängen.

Der Gesang der Antiphonen reicht in der Geschichte weit zurück. **Antiphonal- und Responsorialgesang** waren die ältesten Gesangesweisen der Kirche und haben sich bis heute erhalten. Die Quelle dieser liturgischen Einrichtung ist nicht schwer zu finden. Man hatte diese Gesangsart schon im alttestamentlichen Ritus (Psalm 135). Auch bei den heidnischen Schriftstellern wird der Wechselgesang erwähnt. Er scheint der ganzen antiken Welt gemeinsam gewesen zu sein.

In der ältesten Zeit hatte man drei verschiedene Weisen, die Psalmen zu singen:

1. Der Lector, Psalmist oder Cantor, sang den Psalm in kleinen Abschnitten vor, die unsern Versikeln gleichen. Das Volk wiederholte dieselben, oder den ersten ganz oder theilweise nach jedem Verse des Vorsängers. Der Gesang des Volkes war ein respondere, antworten, auf den Gesang des Cantors; daher kommt der Name cantus responsorius, Responsorialgesang. Der Spruch, welcher vom Volke gesungen wird, ist sein responsum oder responsorium. Diese Art wird von den zuverlässigsten Liturgikern als die älteste und vorzugsweise römische bezeichnet. Sie wird zuerst in den apostolischen Constitutionen erwähnt. (ὑποψάλλειν ὑπακούειν, succinere, respondere.)

Um durch Abwechslung das Officium zu erleichtern, ließ man in der alten Liturgie auf die Lesung den Responsorialgesang folgen. Daher haben wir nach den Lectionen des Matutinum die responsoria prolixa, nach den kurzen Lesungen der kleinen Horen die responsoria brevia und nach der Lesung der Epistel in der hl. Messe das Graduale, im Mittelalter Responsorium genannt. Diese Gesänge hatten noch in späteren Zeiten mehrere Versikel. Der Cantor sang das Responsorium allein von Anfang bis zum ersten Versikel; der Chor wiederholte es. Der Cantor sang die Verse; der Chor wiederholte nach jedem das ganze Responsorium oder einzelne Sätze. Bei einigen Responsorien des Matutinum hat sich die alte Form erhalten, ebenso beim ℟ Libera im Todtenofficium.

2. Die zweite Art, der Antiphonalgesang, die etwas jüngeren Ursprunges ist, kam vom Orient nach dem Abendlande. Sie besteht darin, daß man einen kurzen Gesangssatz, eine Art Refrain oder Kehrvers, Antiphon genannt, während des Absingens des Psalmes einschiebt, wobei der Psalm meist abwechselnd von zwei Chören gesungen wird. Im Venite beim Beginne des Matutinums und am Feste Epiphanie beim Venite im dritten Nocturn des römischen Breviers haben wir noch Beispiele des ursprünglichen Antiphonalgesanges. Nach je zwei Versen wurde die Antiphon gesungen, später dreimal: zu Anfang, vor und nach dem Gloria Patri, jetzt noch zweimal.

Venite aus dem dritten Nocturnum an Epiphanie:



Der hl. Ignatius von Antiochien (✝ 107) soll diese Weise eingeführt haben. Das Gleiche wird von zwei frommen Mönchen der Stadt Antiochien berichtet, Flavian, später Bischof von Antiochien und Diodor, später Bischof von Tharsus. Sie benutzten das Anziehende und Anregende dieser Gesangsweise, um die schlimmen Lieder, in denen die Sectirer Apollinaris und Bardesanes ihre Irrlehre verbreiteten, zu verdrängen. Durch den hl. Ambrosius kam der Antiphonalgesang nach dem Abendlande.

3. Endlich sang man den Psalm auch von Anfang bis zu Ende durch, ohne irgend welchen Zusatz zu machen (psalmus directaneus, *in directum*). Dies konnte im Wechselchor oder von einem Sänger, mit einfacher oder reicher Melodie geschehen. Ein Beispiel dieser Art ist der Tractus, der in der Fastenzeit nach dem Graduale an Stelle des Alleluja gesungen wird.

Antiphon und Responsorium gehören also ursprünglich zum *Volksgesang*. Da sich auf diese Weise der Gesang großer Volksmengen leicht organisiren ließ, hatte man darin den besten Weg zu einem schönen und wahrhaft liturgischen Gesang, der das Volk zu einer lebhaften Theilnahme an der liturgischen Handlung herbeizog. Das Volk wußte ja die Psalmen nicht auswendig, lernte aber so den ganzen Psalm kennen, ja sang ihn selbst; der kurze Refrain mit kräftigem Rhythmus hob und steigerte die Begeisterung, machte den Gesang anschwellen und wogen wie ein brausendes Meer. Die Kirchenväter sprechen oft von der begeisterten Theilnahme des Volkes am Psalmgesang. *)

Dem Zwecke entsprechend waren die *Melodien* in der *ältesten Zeit einfach und populär* und sind es vielfach geblieben, wie z. B. die Anti-

---

*) Auch in unserer Zeit verfehlt diese Einrichtung ihre Wirkung nicht. Bei einer feierlichen Uebertragung von Reliquien in der österlichen Zeit wurde irgendwo zum Benedictus die Antiphon mit dem dreifachen Alleluja (aus dem österlichen Officium) gesungen und vom Volke nach jedem Verse wiederholt, wodurch es zu einer ganz stürmischen Freude hingerissen wurde. In Belgien singt noch immer das Volk bei Processionen zwischen den einzelnen vom Clerus gesungenen Versen des Magnificat seinen Schaltvers: Anima mea dominum.

phonen des Psalteriums, die ganz einfach sind; auch die der Nocturnen sind kurz und knapp, die zu Laudes und Vesper sind reicher; die Antiphonen zum Magnificat sind zum guten Theil noch weiter entfaltet und werden an manchen Festen (Weihnachten, Pfingsten, Epiphanie rc.) zu großartigen, feierlich-erhabenen Gesängen.

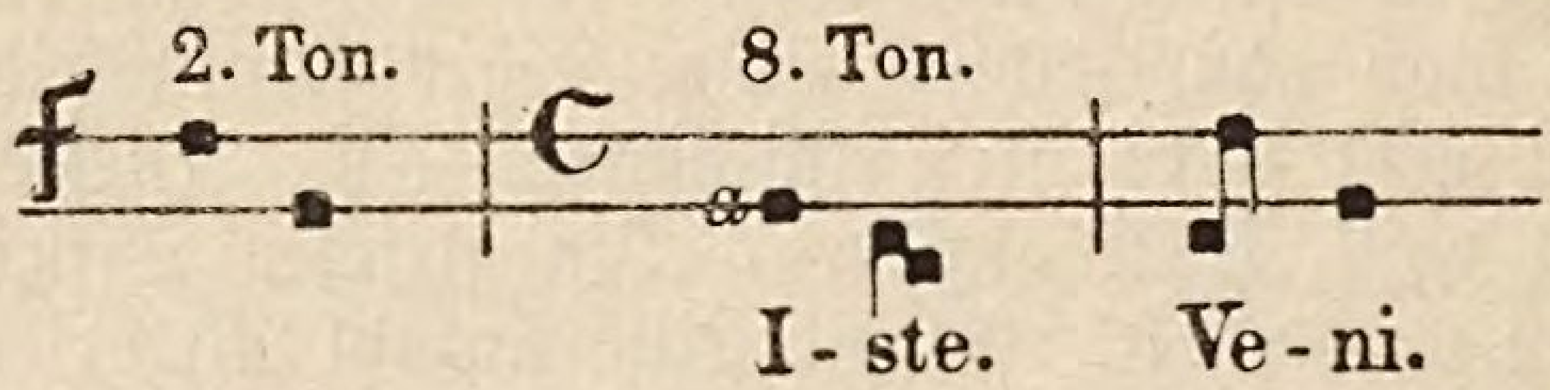
Die Antiphonen sind nicht nur einfach, sondern auch schön, wechselvoll, tiefsinnig, reich an klangvoller Melodik, und an heiliger Seelenstimmung. Sie werden für den Sänger eine Quelle der Erbauung und führen ihn tiefer in den Gebetscharakter des Officiums ein. Aus dieser Eigenschaft sind auch hauptsächlich einige Eigenthümlichkeiten zu erklären. Die Modulation geht nicht in Detailmalerei ein. Dieses Melodiemalen würde den Geist vom Texte abziehen. Im gleichen Officium werden die gleichen Melodien wiederholt. Es gibt eine Anzahl Melodien, sowohl ganze Antiphonen als auch einzelne Motive, die sehr oft wiederkehren und auf verschiedene Texte gesetzt sind. Man kann im Gebete nicht immer neue Formen gebrauchen, sondern singt und betet gern in schon vertrauten Weisen. Die Alten wußten übrigens diese Melodien den Texten gut anzupassen. In den meisten Fällen werden die Modulationen neu mit dem neuen Text, überraschen, erfrischen, so daß man nicht daran denkt, wie oft man sie schon gesungen. Sie sind mit tiefem Verständniß auf eine neue Textform gegossen, ohne ihr frisches, melodisches Leben zu verlieren. Wer dieses nicht zu schätzen weiß, vergleiche Accomodationen solcher Melodien auf ganz neue Texte und er wird den großen Unterschied in der Uebertragung der Melodien sehen. Diese Maßhaltung und Beschränkung, welche die Alten übten, erscheint uns als eine große Weisheit.

Die Antiphonen sind insgesammt leicht zu singen. Sie würden in einer systematischen Choralschule nach vollendetem 1. Curs (Intervalle, Tonbildung, Recitationsübungen) eine 2. Stufe bilden und eine treffliche Vorschule für die reichen Melodien des Graduale sein. Die Stimme wird biegsam, der Sänger mit dem freien Rhythmus vertraut und durch diese leichter verständlichen Melodien in den Geist der Choralmelodie eingeführt. Der Uebergang ist ein natürlicher, vorbereiteter. Bald fällt dem Chorallehrer die reife Frucht gleichsam in den Schoß. — Die Verordnungen für die Mittelschulen der deutschen Städte vom Ende des 15. Jahrhunderts an (Nürnberg 1485, Nördlingen 1522, Lübeck 1531) und andere Quellen zeigen, daß damals die Gymnasiasten Antiphonen und Hymnen, die geübtern ältern selbst Gradualien sangen. Was damals so selbstverständlich schien, kann in unsrer Zeit nicht unmöglich sein.

Die Antiphon bildet mit ihrem Psalme ein zusammengehöriges Ganzes; der Psalm wächst aus der Antiphon heraus und mündet wieder in dieselbe, so daß er von ihr umrankt, mit Melodik umblüht ist. Auch die fünf Antiphonen der Vesper haben eine innere, melodische Zusammengehörigkeit; man fühlt sich leicht und natürlich von einer zur andern übergeleitet. Dies empfindet man erst recht, wenn man neue Melodien zu modernen Officien singt und sich bei jeder Antiphon in eine neue, fremde Region von Melodie und Rhythmus versetzt fühlt.

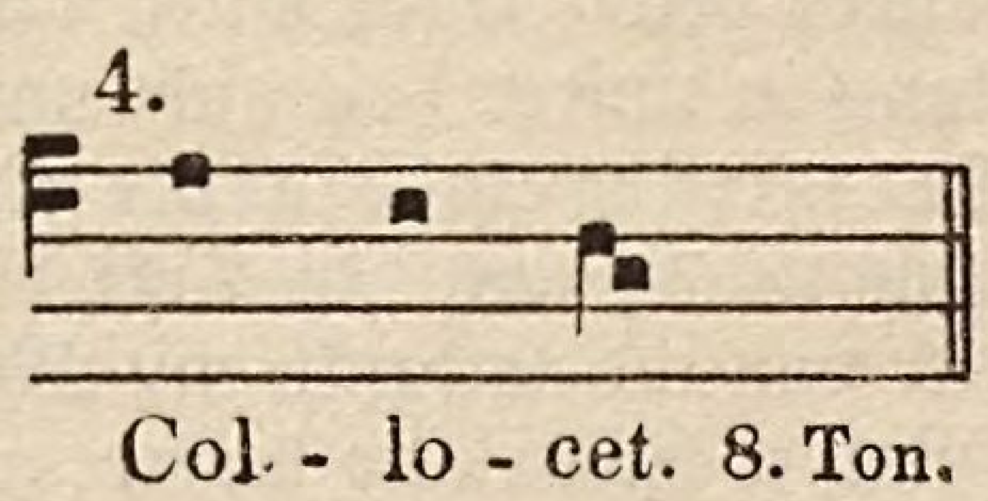
Eine fast nicht zu entbehrende Schönheit bildet die tonale Einheit der Psalmodie, das **Festhalten einer gemeinsamen Dominante** bei allen Psalmen der Vesper. Die Dominante ist im Psalmgesang der centrale Punkt, der an Bedeutung die Finale weit überwiegt. Man kann als solche as — c

nehmen. Die Antiphonen müssen sich der Psalmhöhe anschließen. Obgleich dem Sänger der Anfangston der Antiphon gewöhnlich von der Orgel angegeben wird, so soll er doch auch lernen, ihn selbstständig zu finden. Wenn z. B. zwei Antiphonen, die eine im zweiten, die andere im achten Ton, auf einander folgen, so müssen ihre Dominanten f und c auf gleicher Tonhöhe stehen. Wenn die Antiphon des achten Tones mit a beginnt, so fällt dieser Anfangston mit dem Schlußton der vorhergehenden Antiphon zusammen; beginnt sie aber mit g, so muß man einen Ton tiefer anstimmen.



Man berechnet, wie tief die vorhergehende Antiphon unter der Dominante schließt, und wie die folgende unter ihrer Dominante beginnt, und erkennt daraus nach einiger Uebung leicht das Intervall, das zwischen dem Schlußton der vorhergehenden und dem Anfangston der folgenden Antiphon liegen muß. Das zweite und dritte unter den folgenden Beispielen (Apostelvesper) sind etwas schwieriger. Zuweilen geht es leichter, wenn man sich am Schlusse einer Antiphon an die Dominante erinnert, und von ihr aus den Anfangston der nächsten Antiphon sucht, so immer, wenn die Antiphon in der Dominante beginnt (Beispiel 4).





Da dies Festhalten eines Centraltones auf einem allgemeinen ästhetischen Gesetze beruht, sollte man überall, wo es angeht, bei ihm verbleiben. Es wäre deßhalb angemessen, das Deus in adjutorium, die Psalmen mit ihren Antiphonen, das Capitel, die Versikel, Magnificat (?), Pater noster und Oration auf gemeinsamer Dominante zu recitiren. Das Magnificat wird jedoch, und oft mit dem besten Einfluß auf den Sängerchor, etwas höher im Ton genommen; das Gleiche kann mit der ganzen Psalmodie an hohen

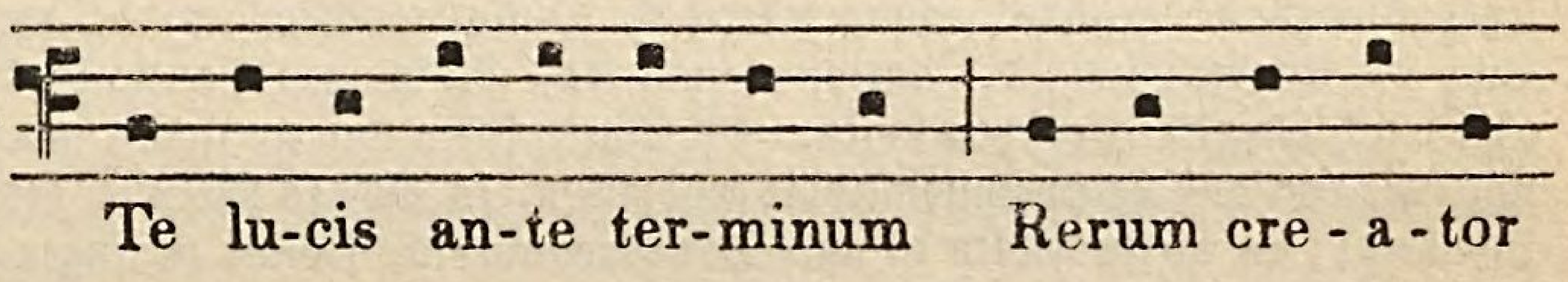
Festen geschehen. Die Alten zogen jedoch vor, dem Festcharacter durch langsamere, feierlichere Bewegung des ganzen Gesanges Ausdruck zu geben.

Die **Hymnen***) haben in ihrem Texte metrischen Rhythmus, dem sich die Melodie anschließt; doch ist ihr Rhythmus nicht so metrisch, daß man dazu taktiren könnte, obgleich man oft meint, die Melodie bewege sich im eigentlichen Takte.

Die Melodie hat so viele Sätze als die Strophe Verse. Oftmals ist, wie es zur populären Musik gehört, ein Satz wiederholt; so sind z. B. in einer vierzeiligen Strophe der erste und dritte oder der erste und vierte Vers gleich, oder zwei Sätze sind im Anfang oder Schluß sich ähnlich, verhalten sich wie Verse mit Assonanz oder Reim.

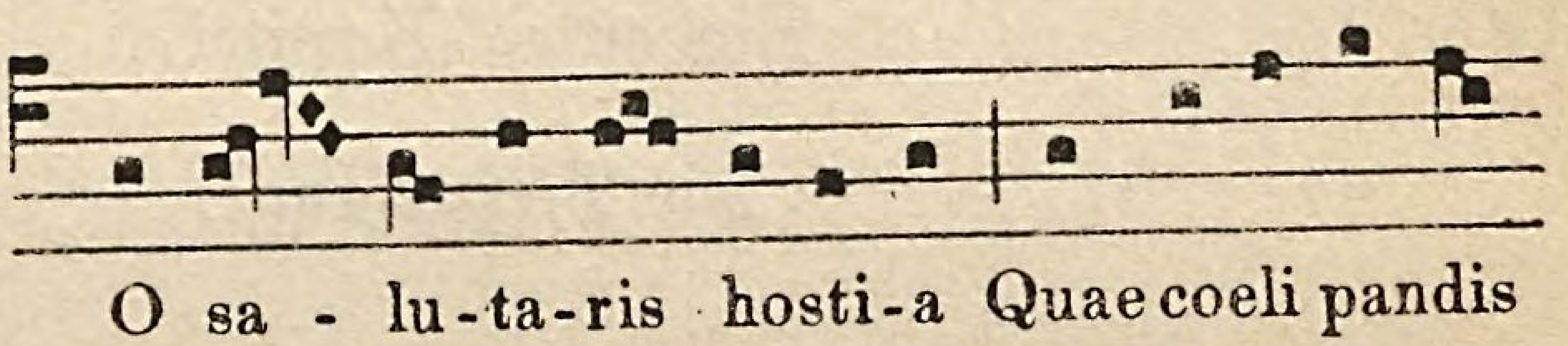
Der Hymnengesang wurde durch den hl. Ambrosius in die abendländische Kirche eingeführt. Als die arianische Kaiserin Justina die Katholiken verfolgte und sie mit ihrem hl. Bischofe mehrere Tage in einer Basilika einschloß, lehrte der hl. Ambrosius das Volk, um es zu trösten und seinen Muth zu beleben, Hymnen und Antiphonen nach Weise der Morgenländer zu singen. Seine Hymnen und die seiner unbekannten Nachahmer erhalten, weil sie nicht zu unterscheiden sind, den gemeinsamen Namen ambrosianisch. Ihre Melodien sind einfach. Diese Eigenschaft blieb der Hymnodie längere Zeit. Später wurden die Hymnenmelodien reicher componirt und erhielten auch ganze Tongruppen. Beide Arten von Melodien haben wir noch in der Liturgie.

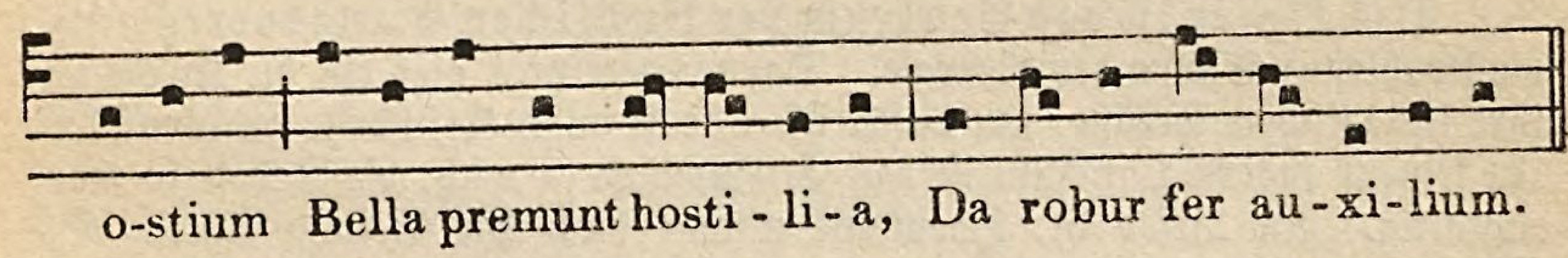
Ambrosianisch.





Aus der 2. Periode.





Vom dreizehnten Jahrhundert an macht sich vielerorts die Tendenz bemerkbar, die einfachen Hymnenmelodien durch Zusätze reicher zu gestalten. Sie wurden aber, weil überladen, schwerfällig.

Der Text der alten Hymnen erregte bei den Humanisten viel Mißfallen. Er ist allerdings verschieden vom Stil des Horaz oder der höfischen Dichter des augusteischen Zeitalters; für Volksgesang gedichtet, lehnt er sich an die Denkweise des Volkes an; die Construction nach Syntax und Metrik ist oft der Fülle und Tiefe der andringenden Gedanken geopfert. Die antike Prosodie ist absichtlich bei Seite gelassen. Viele Ausdrücke sind allerdings auch auf Kosten einer gesunkenen, spätern Latinität zu setzen. Dem vielen Andrängen nachgebend ließ Urban VIII. eine Revision durch

*) Vgl. Theil II, Kapitel 5.

drei ausgezeichnete Lateiner vornehmen. Eine Menge der für jene Zeit mißliebigen Ausdrücke wurde geändert. Die Umarbeitung geschah pietät- und maßvoll, konnte aber nur auf Kosten der tiefen Empfindung geschehen, die im alten Texte lag. Die älteren Orden haben fast alle die alte Lesart beibehalten. In neuerer Zeit erheben sich überall Stimmen zu Gunsten derselben.

Um einen Hymnus gut zu singen, muß man den Text sich klar gemacht haben und die Melodie wenigstens beinahe auswendig wissen, wie das ja jeder Gesanglehrer bei einem strophischen Liede verlangt. Mit Verständniß gesungen, ist der alte liturgische Hymnus ein schöner, zum Herzen sprechender Gesang. Er verdiente, an Gymnasien, geistlichen Lehranstalten, wo man Latein versteht, eifrig gepflegt zu werden sowohl wegen der liturgischen Bedeutung, — denn die Texte enthalten die großen Gedanken der liturgischen Zeiten und Feste und sind die schönste Blumenlese aus den christlichen Dichtern, — als auch wegen der Schönheit der Weisen selbst und der Gewöhnung an die alte Tonalität. Die Hymnen stehen uns zudem wegen ihrer gebundenen, dem Takte gleichenden Rhythmus näher als andere Choralmelodien.

Man kann in der Vesper abwechselnd jeden zweiten Vers der Psalmen und des Magnificat, jede zweite Strophe des Hymnus (sogar alle) unter Orgelbegleitung recitiren lassen. Doch muß der erste und letzte Vers (Gloria Patri) der Psalmen und Cantica, die erste und letzte Strophe der Hymnen gesungen werden, ebenso die Strophen, bei welchen zu knien ist. Auch die Wiederholung der Antiphon nach dem Psalm und Canticum kann man recitiren oder durch Orgelspiel ersetzen lassen. An Marienfesten uud an Festen innerhalb deren Octav wird die marianische Hymnusmelodie genommen, so oft das Metrum des Hymnus es möglich macht; in diesen Fällen ist auch Benedicamus de Beata zu singen und außerdem, so oft der Hymnus mit »Jesu tibi« schließt.

Siebentes Kapitel.

Die Meßgesänge.

Das Opfer ist das Centrum der kirchlichen Gottesverehrung, die strahlende Sonne der Liturgie. Darum vereinigt hier die hl. Kirche alle ihre liturgischen Schätze, um diesen hl. Dienst auf's Kostbarste zu schmücken. In keinem andern Officium ist das Ceremoniale so reich, die Gebete so mannigfaltig. An dieser hl. Harmonie nimmt auch der Gesang Theil. Die Melodien der Opferliturgie sind die reichsten und schönsten, enthalten die Blüthe des Chorals; nirgends sonst erhebt sich das Melos zu so erhabenem Schwung, zu so reichem und unaufhörlichem Jubel, wie hier um den eucharistischen Opfer- und Speisetisch. »Transibo in locum tabernaculi admirabilis . . . . in voce exultationis et confessionis; sonus epulantis. Ich walle hin zum wunderbaren Zelt mit Jubel und Preisgesang — Festmahlsschall" (Psalm 41).

Die Meßgesänge*) sind zweifacher Art: wechselnde, die man das

*) Vgl. Battlogg, die liturgischen Gesangsgebete beim Hochamte, — ein in vieler Beziehung, besonders wegen seiner frommen, tiefen Auffassung, sowie wegen der reichen Verwendung von Väterstellen empfehlenswerthes Buch.

Proprium der Meßgesänge nennen könnte, und stehende, stets gleichbleibende, welche das Commune bilden und zum Ordinarium missae gehören: die ersteren enthalten den eigentlichen reichen Melodienschatz der Kirche und sind wenigstens zum größeren Theil älterer Einrichtung. Dazu gehören: Introitus, Graduale, Alleluja, Tractus, Sequenz, Offertorium, Communio. Das Ordinarium enthält: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus. Die ältesten Gesänge sind Graduale, Sanctus und Communio; sie gehören nach neuern Forschungen der von den Aposteln herrührenden, gemeinsamen ersten Liturgie an. Die jüngsten Bestandtheile sind Credo und Agnus. Mit der Entstehung hängt auch die Bedeutung und Wichtigkeit der Gesänge zusammen. Offenbar ist das aus der Urzeit stammende nothwendiger im Organismus der Liturgie und heischt in höherem Grade unsere Verehrung.

Das Graduale gehört zum Responsorialgesang; auch das Alleluja kann man dazu rechnen. Introitus, Offertorium und Communio sind Antiphonen: Die Gesänge des Ordinarium gehören zu keiner dieser Categorien, weil sie keine Beziehung zum Psalmgesang haben.

Das Ordinarium hatte in der ersten Zeit eine andere Stellung. Es gehörte zu den Recitativen, war einfach wie das Ordinarium an Ferialtagen noch ist, oder wie das Gloria an Simplexfesten. Als diese Gesänge in den folgenden Jahrhunderten mehr in den Vordergrund traten, wurden auch die Modulationen reicher. Man war aber damals noch im Vollbesitz der Choralmelodie und componirte ganz im Geiste des hl. Gregor. Zuerst und am Meisten gab man dem Kyrie Schmuck und Reichthum, weil es an der Spitze des Officiums steht und mit dem Introitus zusammen den Eindruck von festlichem Reichthum machen sollte. So haben wir aus der besten Zeil ziemlich viele alte Kyrie, weniger Gloria, noch weniger Sanctus und Agnus.

Als im 11. Jahrhundert eine neue Bildungsepoche begann, die mit der alten römischen weniger zusammenhing, componirte man nach dem liturgischen Bedürfniß neue Melodien zum Ordinarium; obgleich sie gut sind, erreichen sie nicht die Schönheit der alten Gesänge. Hierher gehört das Gloria vom hl. Papst Leo IX. (+ 1054).

Zur Zeit der großen liturgischen Spaltung in Frankreich (von 1600 an) componirte man nebst anderen Choralmelodien auch Ordinarien in großer Zahl. Vom königl. Kapellmeister Dumont (+ 1684) existiren Messen in allen acht Tonarten; seine Messe impériale wird noch in Frankreich gesungen. Außerdem gab es eine Messe royal (Lulli), trompette und ähnliche, die jetzt glücklicherweise vergessen sind.

Achtes Kapitel.

Das Ordinarium der Meßgesänge.

1. Kyrie.

Der Ruf Kyrie eleison: Herr erbarme dich, ist der Gesang des Volkes bei liturgischen Feierlichkeiten. Das römische Pontificale hat die Vorschrift, daß das Volk bei der Consecration einer Kirche Kyrie eleison singen solle, während der Bischof die hl. Reliquien in Prozession um die Kirche trägt. Die Griechen sagen noch jetzt das Kyrie eleison in ihrem Gottesdienste unzählige Male. Mit diesem Bittruf vertraut, hing ihn

das deutsche Volk auch an seine deutschen Kirchenlieder an, die von diesem Zusatz Kyrieleis den Namen Leisen erhielten*).

Man sang in Rom bei der Meßliturgie das Kyrie so oft, als es die Function erforderte und hörte auf das Zeichen des Archidiacon auf. Vielleicht durch St. Gregor wurde die geheimnißvolle Neunzahl festgesetzt, in der Weise, daß drei Kyrie eleison, drei Christe eleison, drei Kyrie eleison gesagt werden, zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit, des Vaters, Sohnes und hl. Geistes. Doch taucht der frühere Gebrauch auch später noch auf.

Die Melodie ist meist ernst, freudig, an Festsagen jubelvoll, auch an Noten reich wie eine Jubilation. Zu den ältesten und besten Melodien sind zu zählen die von der Feria, von Duplexfesten und Sonntagen. Für gewöhnlich haben die drei zusammengehörenden Bitten nur eine Melodie, das Kyrie eine, das Christe die zweite, das andere Kyrie die dritte, oder man wiederholt an dritter Stelle die erste Melodie, gibt aber dann der letzten Bitte durch eine Erweiterung der Melodie Abrundung und Schluß. Durch diese Einrichtung wird dem Sänger die Arbeit überaus erleichtert. Nur wenige spätere Messen haben für jede Bitte eine eigene Melodie; sie sind weniger brauchbar und auch melodisch weniger schön.

2. Gloria.

Das Gloria ist ein uraltes Gebet und trägt alle Zeichen seines ehrwürdigen Ursprunges an sich: die Frische und Energie der Gedanken, die Lebhaftigkeit des Ausdruckes, den tief dogmatischen Inhalt.

Es wurde früher in den Laudes bei aufgehender Sonne gesungen. Mit ihm begrüßten also die alten Christen in ihrem Morgengebet Christus, die geistige Weltensonne, welche die Finsterniß aus der Welt, aus den Herzen vertreibt. Diese Symbolik schien den Alten so wichtig, daß man selbst das Matutinum, wenn es sich ins Morgenroth hineinzog, abbrechen und unvollendet lassen mußte. Diesem Lobhymnus im Morgengebet, wo ihn die Griechen noch haben, entsprach ein ähnlicher berühmter Gesang, das φῶς ἱλαρόν: lux serena, im Abendgebet, der Vesper. Durch Papst Telesphor († 154) wurde das Gloria in das Meßofficium von Weihnachten aufgenommen, was um so leichter erklärlich ist, da diese Messe in der Nacht, an Matutin und Laudes anschließend, gehalten wurde. Das Gregorianische Sacramentar erlaubt den Bischöfen, das Gloria an Sonntagen in der Messe zu beten, den Priestern nur am hl. Ostertag.

Die Melodie ist für Wechselchor eingerichtet, wie der Psalmgesang; es gelten für ihn die gleichen rhythmischen Regeln. Die Modulation ist auf einen engern Kreis melodischer Gedanken beschränkt, die aber mit vieler Kunst zu einem duftigen Kranz geflochten sind. Das Gloria an Duplextagen ist ein Meisterstück von lieblicher und großartiger Schönheit; das Gloria für Simplexfeste ist wie eine einfache Psalmodie, hat aber überaus schöne, klangreiche Intervalle. Das sonntägliche Gloria ist von großer Schönheit, Frische und Energie, aber durch seine antiken Formen unserer Zeit fremd und nicht schnell verständlich.

Während früher der Anfang des Gloria eine Intonation war, wie jede andere, z. B. in der Vesper oder dem sonstigen Officium, gilt er jetzt mehr als ein für sich bestehender kurzer Gesang des Priesters; man will ihn klingend und volltönend haben; daher passen einige Intonationen in ihrer ursprünglichen Tonlage nicht mehr wohl. Das Gloria von der Muttergottesmesse kann man eine Quint höher anstimmen, was dem Charakter der Tonart sehr wohl entspricht.

---

*) Andere bringen den Namen mit dem keltischen Lois (Ton) in Verbindung.

Paris de Crassis, päpstlicher Ceremonienmeister zur Zeit Leo X., berichtet, daß bei der Messe des Papstes niemals ein anderes Gloria angestimmt worden sei als das mit »ut re fa«.

3. Credo.

Das Credo wurde im Orient schon früh zur Meßfeier gesungen (um d. J. 490). Der Gebrauch ging von da nach Spanien (Conc. v. Toledo 589) und ins Frankenland über. Dennoch ist es ein jüngerer Gesang; denn seine definitive Aufnahme in die römische Liturgie erfolgte erst im 11. Jahrhundert durch Vermittlung des Kaisers Heinrich II. des Heiligen, bei Papst Benedict VIII. (1014).

Wie bei der Präfation haben wir eine einfache und eine feierliche Melodie. Die anderen Weisen sind viel jüngeren Datums. Von allen Meßgesängen ist das Credo die einfachste, psalmenartige Recitation, welche gestattet, die einzelnen, langsam vorüberziehenden Geheimnisse des hl. Glaubens anbetend zu verehren. Der mystische vierte Ton hat so viel innern Fond, daß man der schönen Melodie nie überdrüssig wird, vorausgesetzt, daß man beten und nicht blos Kirchenmusik treiben will, denn so würde der Gesang bald als eintönig erscheinen, seine heilige Salbung verschwinden.

4. Sanctus.

An der Schwelle des Canon steht das Sanctus, das Dreimalheilig, und bildet das goldene Thor, das reich geschmückte Portal, durch welches man ins Allerheiligste eintritt, um Christus zu schauen.

Das dreimalige Sanctus hörte zum ersten Mal der Prophet Isaias (VI, 3) aus dem Munde der den Thron Gottes umringenden Seraphim; den gleichen Engelsang vernahm der hl. Ev. Johannes (Apoc. 4, 8). — Angefügt sind das Hosanna und Benedictus, die Jubelrufe, mit welchen das freudentrunkene Volk Jerusalems den einziehenden Heiland als seinen König begrüßte. Das Sanctus ist also reich an den erhabensten Ideen, anregend zum wahren innerlichen wie äußerlichen Singen. *)

Das Sanctus ist der Abschluß der Präfation. Hatte in der alten Kirche der Bischof diesen feierlichen Lobpreis gesungen, so schloß er mit dem Sanctus, in das die ganze Versammlung einstimmte, ein herrliches Bild heiliger Eintracht und Freude in Gott. Die Sanctusmelodie sollte also an die Präfation sich anschließen; das ist besonders der alten Ferialmelodie eigen. Nicht minder schön schließt sich das Sanctus von Duplextagen an; es ist eine Melodie vom erhabensten Schwung; großartig in ihrer Bewegung, verklingt sie doch leise in heiliger Anbetung.

5. Agnus Dei.

Das letzte Glied des Ordinarium ist das Agnus Dei. Es war anfangs wahrscheinlich ein Devotionsgesang, den man vor oder bei der hl. Com-

---

*) Chrysost. (VII. Säulenhomilie l. 5.) „Siehst du mit welcher Ehrfurcht, mit welchem Schauer die Engel ihn (Gott) unter Preisgesang nennen! Wie sie einer zum andern rufen und sprechen: „Heilig, heilig, heilig ist der Gott der Heerschaaren, die ganze Erde ist seiner Heiligkeit voll." Willst du wissen, wie ihn die oberen Gewalten nennen? Mit welchem Schauer, mit welchem Beben, mit welchem Staunen? Du aber nennst ihn in Gebet und Bitte in großem Leichtsinn, während du schauern solltest und wachen und nüchtern sein (s. Battlogg l. c. mit vielen, sehr schönen Stellen).

munion sang, wie heutzutage etwa ein: »O salutaris hostia«; es wurde vom celebrirenden Priester nicht gebetet. Papst Sergius († 701) bestimmte, daß es vom Clerus und Volk zu singen sei. Es ist ein Bekenntniß der eigenen Unwürdigkeit und zugleich ein sehnsüchtiges, lieberfülltes Verlangen nach dem größten Erweis göttlichen Erbarmens, nach der gnadenreichen Einkehr des Friedensfürsten. Der heilige Moment der liturgischen Handlung durchweht und erfüllt diesen Gesang mit Gebetsinnigkeit. Die Melodie ist immer einfach und wiederholt sich bei einzelnen Theilen der drei Agnus. Anstatt des »dona nobis pacem«, welches erst im spätern Mittelalter an Stelle des »miserere nobis« trat, singt man in der römischen Haupt- und Mutterkirche, im Lateran, immer noch miserere nobis.

Wenn man im Geiste das Ordinarium Missae mit seinen vielen schönen Weisen überschaut, so möchte einen Jeden, der diese Schätze aus Erfahrung kennt, ein tiefer Schmerz überkommen bei der Erinnerung, was in unsern Kirchen, besonders den Dorfkirchen, dafür an die Stelle getreten ist. Welcher Segen würde sich über die christlichen Gemeinden ergießen, wenn diese Gesänge der Kirche wieder ihren gebührenden Platz einnehmen, wenn sie verstanden würden und ihren heiligenden Einfluß auf die Seelen wieder übten, und wenn, so weit es möglich und wünschenswerth ist, das Volk selbst mit hl. Lust einstimmte wie ehedem. Wie dürftig sind oft die Surrogate, die an die Stelle getreten sind. Welche Composition könnte den liturgischen, oft auch den musikalischen Werth dieser uralten, heiligen Melodien überragen? Dazu sind sie so einfach, schlicht und leicht zu singen! von den reichen Melodien des Graduale könnte man sagen, sie seien zu schwer, vom Ordinarium missae nicht.

Für das Ordinarium gelten folgende Bestimmungen und Gewohnheiten. Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus werden wechselweise von beiden Chorseiten gesungen. Das Kyrie stimmt ein Sänger an, Gloria und Credo nur der celebrirende Priester. Am Schlusse, bei Amen oder im letzten Satz, können beide Chöre sich vereinigen. Das Sanctus wird von einem Sänger angestimmt. Ein Chor fährt weiter vom zweiten Sanctus bis zum Sabaoth, oder er singt nur das zweite Sanctus, der andere Chor das dritte Sanctus mit Dominus Deus Sabaoth. Im Hosanna können beide Chöre zusammentreffen. Der Priester darf vor vollendetem Gesang die hl. Wandlung nicht beginnen. Das Benedictus muß nach der hl. Wandlung gesungen werden. Das Agnus Dei wird dreimal angestimmt und vom Gesammtchor gesungen. Das Credo darf nicht gekürzt, sondern muß ganz gesungen werden, der Priester darf in der hl. Messe nicht weiterfahren, ehe es beendet ist. Bei allen übrigen Gesängen kann man zur Erleichterung einzelne Theile durch einen Sänger unter Orgelbegleitung recitiren lassen. Während des Kyrie, Gloria und Credo kann der Celebrant mit seinen Ministranten im Chor auf der Bank (Epistelseite) Platz nehmen. Man kann die Recitation so einrichten, daß im Kyrie und Gloria jeder zweite Satz von einem Sänger recitirt oder gesungen und das Uebrige vom ganzen Chor gesungen wird. Die Recitation muß verständlich, auf einem Ton und in einem Rhythmus gehalten werden, der zum Ganzen stimmt. Die Orgelbegleitung sei ruhig, lasse womöglich den Recitationston liegen und steige selten mit Obertönen über denselben hinaus. Für den liturgisch eingerichteten Chor der Cleriker gilt die Anordnung des römischen Directorium chori, daß die Gesänge an Ferialtagen und Simplexfesten von einem, an Semiduplex- und Sonntagen von zwei, an hohen Festen, wenn thunlich, von vier Sängern angestimmt werden sollen.

Die Melodien des Ordinarium sind im Graduale auf bestimmte Tage festgesetzt. Außerdem besteht die Vorschrift, daß das Ordinarium de Beata in der Weihnachtszeit (bis Epiphanie) und Frohnleichnamsoctav genommen werde, überhaupt dann, wenn die Präfation de Nativitate gesungen wird; an Marienfesten ist es nicht geboten, aber vorausgesetzt.

Neuntes Kapitel.

Die reich melodischen Meßgesänge.

Die reich melodischen Gesänge sind die Hochschule des Choralsängers, seine Freude und Wonne. Was für alle liturgischen Texte gilt, trifft auch hier zu. Obgleich das ungeübte Auge wenig Unterschied entdeckt, so gibt es doch verschiedene Formen solcher Modulationen; sie sind auch hier nicht unterschiedlos in ihrem Reichthum, gleichförmig in der Fülle. Jeder Text hat entsprechend der liturgischen Stellung eine eigene Modulationsweise, einen bestimmten, traditionellen Typus; dieser durchzieht jede melodische Bildung und gibt ihr seinen Charakter.

So erkennt man eine Melodie, die von einem Offertorium stammt und kann sie nicht ohne gegen das choralische Formgesetz zu verstoßen auf einen Introitus oder eine Communio anwenden. Die alten Lehrer machen auch auf diese Verschiedenheit aufmerksam; so sagt St. Odo: „Es ist klar, daß der hl. Gregor mehr als jeder Andere durch göttlichen Beistand das Verständniß dieser Kunst erreicht hat. Denn wenn man recht bedenkt, ist es gar wunderbar, wie er in den nächtlichen Responsorien uns aus der Schlafbefangenheit ernst und nachdrucksvoll zum Wachen ermuntern will; in den Antiphonen ist seine Weise leicht und lieblich; in den Introitus sammelt er wie mit Heroldsrufen zum hl. Dienst; das Alleluja ist voll süßer Freude; im Tractus und Graduale geht er eben, gemessen, in tieferer Stimmlage einher. In den Offertorien und besonders in den Versen derselben offenbart er alle Macht seiner Kunst.“*)

Die Modulation ist am reichsten im Offertorium, Graduale und Alleluja; einfacher sind Introitus und Communio.

1. Introitus.

Der erste Gesang, welcher beim hl. Opfer ertönen darf, ist der Introitus. Den Namen (Eingang) hat er, weil früher während desselben der Priester mit seinem Gefolge zum Altare schritt. Jetzt darf man ihn erst anstimmen, wenn der Priester das Staffelgebet beginnt. Von seiner Stellung hat der Gesang auch seine Physiognomie; er entspricht dem Invitatorium, das mit seinem Psalm das Nachtofficium eröffnet. Wie dieses ist der Introitus eine lebhafte Aufforderung zum hl. Dienst, eine weihevolle, farbenprächtige Ouverture, die durch ihren Reichthum und ihren Schwung die Größe der kommenden Geheimnisse ankündigt (quasi voce praeconia ad divinum clamat officium. S. Odo). Er ist gekennzeichnet durch rasche Bewegung voll Kraft und Leben. Man vergleiche die Intr.: Gaudeamus, Viri Galilaei (Christi Himmelfahrt) Spiritus Domini (Pfingsten). Text und Melodie sind in zwei, drei, vier, meist beigeordnete

---

*) Ex quo probatur, quod S. Gregorius papa plus omnibus per divinam gratiam hujus artis industriam sit adeptus. Nam si perpendas, valde mirabile est, quod in nocturnis responsoriis somnolentorum more graviter et dissolute ad vigilandum nos exhortari videtur; in antiphonis vero plane et suaviter tonat; in introitibus vero quasi voce praeconia ad divinum clamat officium; in alleluja suaviter gaudet; in tractu vero et gradualibus plane et profuse humiliataque voce incedere videtur. In offerendis vero et earum versibus . . . quantum in hac arte valuerit, patefecit. (Migne, Patr. lat. 133. p. 783.)

Sätze gegliedert. Vor den nachfolgenden Gesängen hat der Introitus voraus, daß er seinen Psalm und die antiphonale Singweise behalten hat, indem nach dem Gloria Patri die Antiphon wiederholt wird. Die Carthäuser Norbertiner und Cistercienser haben noch den im Mittelalter allgemeinen Gebrauch, den Introitus an Festtagen dreimal zu singen, nämlich noch einmal vor dem Gloria Patri. Der Introitus wird von einem oder zwei Cantoren angestimmt und vom Chor gesungen. Die Cantoren singen die erste Hälfte des Psalmverses, der Chor die zweite. Nachdem ebenso der Vers Gloria Patri gesungen ist, wird der Introitus wieder angestimmt und vom Chor vollendet (vgl. Kapitel 5).

Die Tradition besagt, daß der große Papst Cölestin I. († 432) den Gesang des Introitus einführte.

Das Invitatorium, das mit dem Introitus so viel geistige Verwandtschaft hat, fällt außer den Bereich des hier zu Besprechenden. Um eine kleine Vorstellung von diesem schönen Gesange zu geben, folgt eine Melodie mit ihrem ersten Psalmvers; wollte man eine vollständige Idee sich verschaffen, so müßte man hören, wie er an Festen rauschend einherzieht und den ganzen Chor mit Jubel erfüllt.



2. Graduale.

Das Graduale, einer der ehrwürdigsten, ältesten Gesänge, war anfänglich (s. apost. Constitutionem und Concil von Laodicäa. 372) ein Psalm, den der Psalmist (ψαλτης) nach der Epistel von der Höhe des

Ambo aus der Pergamentrolle (διφθερα) vorsang, während das Volk sein Responsorium einschaltete. Die römische Bezeichnung: Graduale kommt vom Platze her, auf dem der Cantor sang, den Stufen (gradus) des Ambo, während die Höhe des Ambo, als ausgezeichneter Platz, im römischen Ritus dem Verkünder des Evangeliums, dem Diacon, vorbehalten war.

Im Graduale ertönt die lauteste, hellste hl. Sangesfreude, die sich in reichen, schwungvollen melodischen Jubilationen Bahn bricht. Selbst in der ernsten Quadragesima hört dieser liebliche Gesang nicht auf, mit frischen Weisen und zarten Modulationen die büßenden Gläubigen zu trösten und zu stärken.

Der Gesang dieser reichen Melodien wurde dadurch sehr erleichtert, daß sie sich in einem bestimmten Kreise von Modulationen bewegen. Die meisten Gradualien gehören dem zweiten und sechsten Ton an. Der zweite Ton hat eigentlich nur eine Melodie für das Graduale, die den verschiedenen Texten mit einigen Varianten angepaßt ist. Der sechste Ton hat mehrere Grundformen, die oft wiederkehren, entweder ganz gleich, oder mit Variationen und neuen Melodietheilen. Eine derselben zeigt das Graduale vom Gründonnerstag, eine andere das von Maria Himmelfahrt, und das vom Feste des hl. Andreas.

Das Graduale wird jetzt so gesungen, daß nach der Intonation durch zwei Sänger der Chor weiter fährt bis zum Versikel; diesen singen die Beiden bis zu Ende. — Den Gradualresponsorien sind die Matutinalresponsorien verwandt. Einige Beispiele finden sich im Graduale bei der Palmen- und Kerzenweihe.

3. Alleluja.

Das Alleluja ist eine Art Responsorium und hat eine ähnliche Form wie das Graduale. Es besteht aus dem hebräischen Worte Alleluja mit einer langen, jubelvollen Melodie, jubilus, jubilatio, Sequenz, Neuma genannt, und einem reich componirten Versikel.

Das Wort Alleluja ist nach dem hl. Augustin*) ein Inbegriff der Freuden des Himmels. Daher ist die eigentliche Zeit des Allelujagesanges die österliche. Diese ist die fröhliche Auferstehungsfeier Christi. Ununterbrochener Festjubel dehnt sich durch die fünfzig Tage aus, während welcher die Kirche die Nähe ihres himmlischen Bräutigams empfindet, wie einst die Jünger in Galiläa. Die geheimnißvolle Zahl 50 ist ein Symbol der glückseligen Ewigkeit, in der wir ohne Ende Christo in süßem Jubel Alleluja singen werden. Wegen dieser Symbolik ist in der Osterzeit das fröhliche Alleluja so verschwenderisch über die Liturgie ausgestreut. Es schmückt alle Theile des Officiums wie funkelnde Edelsteine ein Geschmeide. — Außer der Osterzeit gebührt dem Sonntag, dem Gedächtnißtag der Auferstehung Christi, das Alleluja; vom Sonntag ging es auf die Feste über.

Im Uebrigen sind die Gebräuche der einzelnen Liturgien bezüglich des Alleluja sehr verschieden. Die Orientalen singen es selbst am Charfreitage, zur Zeit des hl. Hieronymus auch bei Begräbnissen. Von dem verschiedenen Gebrauch nahmen die Griechen zur Zeit des Schismas bekanntlich Anlaß zu kleinlichen und bittern Anklagen.

Nach dem hl. Augustin ist der Jubilus ein textloses Singen, das anzeigt, daß das Herz übervoll ist und sich in Worten nicht ausdrücken kann. Es ist darum begreiflich, daß er in besonderer Weise gerade mit dem Alleluja vereinigt wurde. So wird das Alleluja der Ausdruck des Jubels, der heiligen, festlichen Freude in Gott.

Amalarius (c. 820) sagt: „Das Alleluja wird an festlichen Tagen gesungen zum Gedächtniß der himmlischen Glückseligkeit.“ Rupert v. Deutz († 1135) „Das Geheimniß des Alleluja fiel gleichsam wie ein Freudenthau von den Schätzen des himmlischen Jerusalems zuerst in die Seelen der Patriarchen und Propheten, hernach voller in den Mund der Apostel

*) Sermo de temps. 244; 252; 554; 255.

durch den hl. Geist". Aehnliche Aussprüche finden sich bei allen mittelalterlichen Liturgikern. Die schönste Stelle wird folgende von Cassiodor († 570) sein: Hoc ecclesiis dei votivum; hoc sanctis festivitatibus decenter accomodatum. Hinc ornatur lingua cantorum; istud aula Domini laeta respondet et tamquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur. (tropi sind hier die einzelnen melodischen Figuren) in titul. psalm. 104. (Die Lust der Kirchen Gottes, die prächtige Zier heiliger Feste; es schmückt sich damit die Zunge der Sänger, freudig erklingt es durch die Hallen der Kirche und in immer wechselnder Melodie kehrt es wieder, wie ein Gut, daran man nicht satt wird.)

Ueber die geschichtliche Entwickelung des Alleluja in der Form, wie es nach dem Graduale gesungen wird, verlautet nichts. Die Mailändische Kirche hat das Graduale, das öfters ziemlich genau mit dem römischen stimmt, und ebenso das doppelte Alleluja mit einem Verse.

Das Alleluja wird noch ganz in der Ordnung gesungen, wie etwa vor zwölfhundert Jahren zur Zeit des hl. Gregor. Die Cantoren intoniren das Alleluja, der Chor wiederholt es und fügt den Jubilus an. Die Cantoren singen den Vers; in die Schlußneume fällt der Chor ein (Chorus respondet.), das Alleluja wird nochmals angestimmt und vom Chor der Jubilus angefügt. — Es entfaltet sich also ein sehr reicher, wechselvoller Gesang; die Jubilation bringt einen unbeschreiblichen Ausdruck von Reichthum, Freude und Begeisterung in den Chorgesang. Die Lebhaftigkeit und Energie dieses Gesanges contrastirt sehr lieblich mit der mehr ruhigen Pracht des Graduale. Die Melodie des Alleluja ist oft kurz, kräftig, voll Emphase, der Jubilus prächtig gebaut. Hat der Chor die Jubelmelodie als etwas Lebendiges in sich aufgenommen, singt er sie nicht wie etwas Angelerntes aus dem Buch, sondern mehr als etwas Empfundenes, Selbsterlebtes aus dem Herzen, dann ist das Alleluja ein herrlicher Gesang. Man kann kaum etwas Schöneres hören. Da offenbart sich das geistige, liturgische Leben des Chores. — Bei den Vorübungen thut man gut, wenn alles glatt geht, die Bücher schließen und auswendig singen zu lassen. Für Sänger, welche überhaupt den Jubilus singen können, ist es nicht schwer.

Der Jubilus am Schlusse des Versikels ist dem des Alleluja meist gleich, nur zuweilen verkürzt; im Verse selbst kehren oft die Motive des Alleluja wieder. Das Ganze wird dadurch einheitlich.

4. Tractus.

Zur Zeit der Demüthigung Christi muß das Siegesgeschrei seiner Streiter verstummen. An Stelle des Alleluja tritt der Tractus — von Septuagesima bis Ostern.

Der Name Tractus (zusammenhängend mit trahere ziehen) gab den Liturgikern Anlaß, diesen Gesang als einen langhingezogenen, schleppenden zu erklären. Der Tractus ist aber ein Gesang, der ohne Unterbrechung durch ein Responsorium oder eine Antiphon gesungen wird. Diesen Sinn hat nach dem Liturgiker Thomasi der Name Tractus (= tractim canere, in einem Zuge, ohne Unterbrechung singen). So erklärt den Unterschied auch Amalarius (Hoc differt inter responsorium, cui chorus respondet et tractum, cui nemo). Man könnte den Tractus wohl langsamer singen; doch deutet seine ganze Modulation mehr ein rasches Fließen, ein kräftiges Strömen an.

Das Eigenthümliche des Tractus als Bußlied haben die Liturgiker oft vergebens zu erklären gesucht, weil sie blos den Text beachteten,

während das entscheidende Moment in der Melodie liegt. Zuweilen haben Graduale und Tractus den gleichen Text; dennoch ist der Tractus das Lied der Bußzeit, während das Graduale nicht diesen Charakter trägt. Ein Fastengesang wird der Tractus zunächst dadurch, daß er an Stelle des Alleluja tritt. Dieses ist immer ein Festgesang, sprühend von Leben und Feuer. Auf einmal bleibt es aus; der schlichte Tractus mag nun auch in seiner Art recht lieblich moduliren — er ist ein Fastenlied. — Damit sind die Gefühle frohen, freudigen Hoffens nicht ausgeschlossen. Der Tractus vom Sonntag Lätare ist sehr freudig, auch der von Quinquagesima enthält keine Andeutung von Trauer, sondern großartige, festliche Bewegung. Mit Recht sagt Amalarius: der Tractus klingt bald traurig, bald freudvoll (tractus aliquando tristitiam sonat, aliquando laetitiam).

Der Tractus besteht aus drei bis sechs Versen, mehrmals aus einem ganzen Psalm. Jeder Vers hat eine abgeschlossene Melodie. Man könnte das Ganze eine sehr reiche Psalmodie nennen. Es kommen nur die zweite und achte Tonart vor. Die Melodie ist erbaut aus einer nicht gar großen Anzahl Formeln oder Motiven, die sehr kunstreich zu schönen Melodien verflochten sind. Oftmals sind mehrere Verse ganz gleich. Diese mit einer absichtlichen Beschränkung componirten Melodien, eine geraume Zeit hindurch gesungen, bringen den Eindruck einer gewissen Eintönigkeit hervor und darin mag auch ihr Fastencharakter beruhen.

Die Tractus sind leicht zu singen, bieten rhythmisch keine Schwierigkeiten und verhelfen dem Sänger zu jener Freiheit und Ueberlegenheit im oratorischen Vortrag, deren er beim Singen schwererer Melodien nicht entbehren kann. Man kann die Verse von zwei Chorseiten, oder abwechselnd von zwei oder drei Sängern oder Sängerpaaren singen lassen.

5. Sequenz.

Die Sequenz verdanken wir dem frommen Eifer des Mittelalters.

Der selige Notker der Stammler (Balbulus), Mönch von St. Gallen, gab dieser Gesangsweise, die vor ihm in ihren ersten Anfängen lag', die bleibende Form und hob sie gleich zu einer Vollendung, die von Spätern selten erreicht, nicht übertroffen wurde. Man hatte schon vor ihm den Jubilus des Alleluja in seine einzelnen Töne aufgelöst und einen Text syllabisch untergesetzt. Von dem Jubilus, auch Sequenz genannt, hat der Gesang seinen Namen. (cf. II. ordo Rom: sequitur jubilatio, quam sequentiam vocant.) Notker scheint sich nur in den ersten Arbeiten an die Melodie des Alleluja gehalten zu haben; er entnahm ihnen zuweilen die Motive, bearbeitete sie aber frei.

Wie der Tractus besteht die Sequenz aus einer Anzahl Versen, die im Wechselchor zu singen sind. Die Strophen gehören paarweise zusammen. Entweder wiederholt die zweite Strophe die Melodie der ersten, worauf an dritter Stelle eine neue Modulation eintritt, oder die dritte Strophe beginnt mit der Wiederholung der ersten beiden Sätze. Im Verlaufe werden die strophischen Melodien, deren Zahl fast immer eine ziemlich beschränkte ist, mit oder ohne Variationen wiederholt. Die Schlußsätze bringen neue, kraftvolle, abschließende Gedanken.

Die Sequenzen der ersten Periode haben den Typus der Notker'schen Melodieweise, sind frei-rhythmisch; die Abtheilungen sind durch die Melodie allein gegeben. — In der zweiten Periode sind sie metrisch und gereimt; in dieser ist der größte Sequenzendichter Adam v. St. Victor in Paris.

Die Sequenzen waren im Mittelalter sehr beliebt und galten als Ausdruck höchster Festfreude; sie wurden in vielen Kirchen feierlich von den Dignitäten intonirt und unter dem

festlichen Geläute aller Glocken gesungen. Später erhielten sie immer mehr die Form des Liedes. Aus den Sequenzen entwickelte sich zum Theil das deutsche Kirchenlied.

Die wenig liturgische Form, welche die Sequenzen am Ende des Mittelalters zeigten, veranlaßte die durch Pius V. mit der Reform des Missale beauftragte Commission alle bis auf fünf, die allerdings zu den schönsten gehören, zu streichen. Es sind:

1. Victimae paschali. Als den Urheber dieses schönen Osterliedes hat der gelehrte P. A. Schubiger von Einsiedeln den Burgunder Wipo, einen Priester am Hofe Kaiser Konrad II., nachgewiesen. Auch die Eigenthümlichkeit des Gesanges verräth den Franzosen. Die Sprache ist lebhaft, dramatisch, die Melodie überaus kräftig. Von den Sequenzen des sanften, ruhigen Notker unterscheidet sie sich wesentlich. Der Text ist noch frei rhythmisch, zeigt aber schon die Anfänge des Reimes. Die schwung- und kraftvolle Dichtung, ganz der Ausdruck des religiösen Fühlens ihrer Zeit, fand schnell überallhin Verbreitung und Anwendung auf andere Feste (z. B. Weihnachten). Aus ihr erwuchsen die lieblichen liturgischen Auferstehungsfeiern und weiterhin die Mysterien oder geistlichen Schauspiele des Mittelalters. — Die übrigen Sequenzen haben die Formen späterer Zeit.

2. Die Pfingstsequenz: Veni sancte Spiritus hat wahrscheinlich Papst Innocenz III. zum Urheber. Man schrieb sie dem seligen Notker zu. Dessen berühmte Pfingstsequenz beginnt jedoch mit: »Sancti Spiritus adsit nobis gratia«. Dieselbe wurde in ganz Europa gesungen. Bei der letzten Reform der Liturgie wurde die in Italien gebräuchlichere Sequenz ins Missale aufgenommen. Sie ist an Text und Melodie so schön, daß sie auch den Platz der Schöpfung Notkers auszufüllen vermag. Die Melodie ist so ziemlich das Gegenstück zur Sequenz Wipo's. Während dort die lebhafteste Aeußerung der Freude, stürmische Begeisterung herrscht, fleht hier gottversunkene Innigkeit um die sieben hl. Gaben. Die Melodie ist überaus zart, der Rhythmus ein wiegendes Fließen. Beim Victimae paschali hat der Text, hier die Melodie vorherrschend Bedeutung.

3. Lauda Sion. Die Sequenz vom hl. Fronleichnamfest vertritt eine hundert Jahre spätere Epoche. Der hl. Thomas von Aquin hat mit einer Meisterschaft, die seine Arbeit weit über die liturgischen Erzeugnisse seiner Zeit hinaushebt, die Geheimnisse vom heiligsten Sakramente darin niedergelegt. Die Melodie wurde von einer ältern und beliebten Kreuzsequenz genommen (Laudes crucis attolamus des Adam v. St. Victor). Sie verräth einen französischen Urheber und ist nicht ohne musikalische Härten.

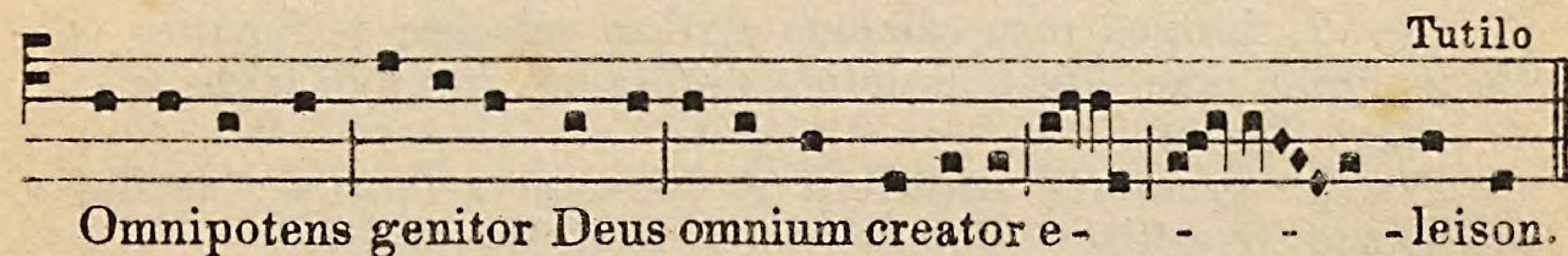
4. Stabat mater, an den beiden Festen der sieben Schmerzen Mariä, ist eines der schönsten aus den unzähligen Muttergottesliedern des Mittelalters. Der wunderbare Ausdruck dieser innigen, zarten Dichtung ist seit Jahrhunderten die Bewunderung Aller. Der feurige Franziskaner Jacopone von Todi († 1306) ist ihr Verfasser.

5. Dies irae aus der Todtenmesse ist ebenso wie die vorhergehende Sequenz von Allen bewundert. Es entrollt ein erschütterndes Gemälde des letzten Gerichtes; in der Betrachtung erschauernd, flüchtet sich die Seele zum Heiland und fleht sein Erbarmen in herzinnigen Bitten an. Die ernste dorische Melodie paßt trefflich zum Texte. Der Verfasser ist der spanische Mönch Thomas von Celano († 1250). Die Sequenzen müssen (weil eine Art Privilegium) ganz gesungen und dürfen nicht durch Recitiren er-

gänzt werden, ausgenommen ist das Dies irae, bei dem man sich im Nothfalle auf das Singen der ein Bittgebet enthaltenden Verse beschränken darf.

Neben den Sequenzen verdient eine andere mittelalterliche Compositionsart hier kurze Erwähnung. Es sind die Tropen. Sie haben ihren Ursprung von einem Zeitgenossen und Mitbruder Notker's, vom St. Galler-Mönche und Künstler Tutilo († 915). Man setzte unter die einzelnen Töne der reichen Melodien (tropi) des Kyrie erklärende Texte, schob solche bald auch ins Gloria, Sanctus, Agnus und andere Texte ein. Diese Art ist weniger liturgisch als die Sequenzen, war aber im Mittelalter sehr beliebt. Die älteren Tropen haben sehr schöne Melodien. Doch verdienen sie aber hauptsächlich wegen des Textes Beachtung. Sie erklären den Wortlaut der Liturgie, umrahmen, durchflechten ihn in sinniger Weise. Eine Sammlung von Tropen würde eine recht originelle Exegese der Gesangtexte des Missale geben.

Einige Beispiele werden über die Form der Tropen Aufschluß geben:



Der weitere Text dieses bekanntesten aller Tropen heißt:

Fons et origo boni pie, luxque perennis eleison.
Salvificet pietas tua nos, bone rector, eleison.

Christe, Dei forma, virtus patrisque sophia eleison.
Christe patris splendor orbis lapsi reparator eleison.
Ne tua damnemur, Jesu, factura, benigne eleison.

Folgen noch drei Hexameter zum Kyrie.

Eine schöne Kyriemelodie im 3. Ton beginnt mit folgendem Tropus, von dem sie auch den Namen erhielt:

Kyrie, fons bonitatis, a quo bona cuncta procedunt, eleison.

Ein Tropus zum Introitus vom hl. Stephanus heißt:

(Etenim) Sederunt principes et adversum me loquebantur;
Nulli unquam nocui nec legum jura resolvi,
Et iniqui persecuti sunt me,
Christe, tuus fueram tantum quia rite minister;
Adjuva me, Domine,
Ne tuus in dubio frangar certamine miles;
Quia servus tuus exercebatur in tuis justificationibus.
(Binterim 4, 3, pag. 287.)

Schon mehr bedenklich ist es, daß der Diacon am Ende des Hochamtes sang:
Ite, brachio protecti dexterâque Domini benedicti missa est.

6. Offertorium.

Während der Priester die zu consecrirenden Gaben opfert, singt der Chor das Offertorium. Sein Ursprung scheint in die Zeit des hl. Augustin zu fallen; es findet sich nicht in den ältesten Liturgien.

Zur Antiphon, die jetzt allein gesungen wird, gehörte ehemals eine Anzahl sehr reich componirter Verse. Sie wurden bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein gesungen und als sie wegfielen, behielt man doch die Wiederholung der Antiphon bei, wie Cardinal Bona berichtet. Diese antiphonischen Wiederholungen waren ein ausgezeichnetes Mittel, die Melodie recht lebendig und unauslöschlich dem Geiste einzuprägen. Der Verlust

dieser liturgischen Form ist daher auch vom gesanglichen Standpunkt zu bedauern.

Die alte Textordnung des Offertoriums zeigt folgendes Beispiel, wie es in den älteren handschriftlichen Missalien an Apostelfesten sich findet:

Antiphona ad offerendum:

Constitues eos principes super omnem terram; memores erunt nominis tui Domine, * in omni progenie et generatione.

Vs. 1. Eructavit cor meum verbum bonum; dico ego opera mea regi.

Rep. In omni.

Vs. 2. Lingua mea calamus scribae velociter scribentis; speciosus forma prae filiis hominum; diffusa est gratia in labiis tuis.

Rep. In omni.

Vs. 3. Propterea benedixit te Deus in aeternum; accingere gladio tuo circa femur, potentissime. Rep. In omni.

Die Melodie siehe im Anhang. In der Todtenmesse ist die alte Form erhalten geblieben.

Mit seinen Versen würde das Offertorium der reichste aller Meßgesänge sein, um ein Bedeutendes reicher als das Graduale; es scheint jetzt nicht so, weil dieses seinen Vers behalten, jenes nicht.

Auch zwischen der Melodieart beider Gesänge herrscht ein merklicher Unterschied. Das Graduale ist mehr eben, glatt fließend, auch in seinen Jubilationen ruhig und in gewissen Sinne einfach. Das Offertorium hat mehr Bewegung, gedrungenere und complicirtere Weisen. Die Tonschritte sind weiter, ziehen gewaltige, kühne Bogen, die rhythmischen Schwierigkeiten sind gemehrt. Es ist als ob beim Offertorium auch die hl. Gesangeskunst ihr bestes Können opfern wollte. (In offertoriis . . quantum in hac arte valuerit, patefecit. S. Odo.) Im Anhange finden sich ein Graduale und Offertorium mit gleichem Text und sehr verschiedener Behandlung.

Vom Introitus, der auch durch lebhafte Bewegung ausgezeichnet ist, unterscheidet sich das Offertorium durch seine reichere Melodie. Ist jenes einem Jüngling voll muthigen Strebens vergleichbar, so dieses dem Manne im Vollbesitz seiner Talente und Kräfte.

7. Communio.

Das Communionlied wurde ehemals während der Communion des Volkes gesungen, nach jetzigem Gebrauch nach derselben, während der Priester die Purification nimmt. Bei dieser Antiphon fielen die zugehörigen Verse viel früher aus als beim Offertorium, so daß die Handschriften mit Communionversen nicht häufig sind. In der Todtenmesse ist ein Vers geblieben.

Der Gesang ist sehr alt; schon die apostolischen Constitutionen lassen während der Communion des Volkes den 33. Psalm (oder nach andern einen Vers desselben) singen: Gustate et videte quoniam suavis est dominus. Kostet und sehet, wie lieblich der Herr ist.

Der Text ist meist kurz, hat nur einen oder zwei Sätze; die Melodie ist einfacher, hat oft einen recht kräftig hervorgehobenen Mittelpunkt. Ueberraschend ist manchmal der Ausdruck des Abschlusses, das Befriedigt-, Beruhigtseins, der in der Melodie sich ausspricht.

Introitus und Communio haben gleiche melodische Ausdehnung, aber verschiedenen Character, wie aus dem Introitus Benedicite und der Communio Benedicite im Anhang zu ersehen ist.

Zehntes Kapitel.

Der Choral in liturgischer Beziehung.

Die katholische Liturgie (oder das Pflichtgebet der Kirche) ist das allgemeine, öffentliche Gebet des christlichen Volkes, die feierliche, dem Schöpfer vom Geschöpfe dargebrachte Huldigung. Den Tribut der Anbetung ist der Mensch immer und überall schuldig. Das Gebet ist nicht nur Pflicht, sondern auch eines der vorzüglichsten Güter des Menschen; der gnadenvolle Verkehr mit Gott ist seine höchste Ehre, sein Leben, sein Licht, Nahrung seiner Seele. Weil die Menschheit eine Gesellschaft ist, ist sie auch als solche zur gemeinsamen und öffentlichen Gottesverehrung verpflichtet. Die erste Gnade der Schöpfung ist durch eine zweite, weit höhere, die Erlösung, verklärt. Wir Christen schulden Gott den Dankhymnus für die Menschwerdung und Erlösung. Das feierliche, gemeinsame Gebet ist für die erlöste Christenheit eine unerläßliche Pflicht. Seit der göttliche Heiland im Abendmahlssaale das Dankgebet, den feierlichen Preisgesang der Kirche mit eigenem Munde eröffnet, ist er nie verstummt. Terra dedit fructum suum.

Der hl. Mittelpunkt der christlichen Gottesverehrung ist das hl. Opfer, die Erneuerung des Kreuzesopfers unseres Herrn. Da vereinigt sich die fürbittende Stimme unseres höchsten Opferpriesters Jesus Christus mit der Menschen schwachem Beten; da opfern wir dem himmlischen Vater das kostbarste Opfer, das die Erde besitzt. Wie die Sterne um die Sonne kreisen, so umschließt ein heiliger Kranz von Gebetsstunden den glühenden, hochheiligen Mittelpunkt der christlichen Gottesverehrung; es sind das nächtliche Gebet, das Morgen- und Abendopfer und die kleineren Gebetszeiten des Tages (Matutin, Laudes und Vesper, Prim, Terz, Sext, Non, Complet).

Wenn nun schon im alten Bunde, der doch nur verschleierte Geheimnisse besaß, Gott sich würdigte, selbst den hl. Dienst zu ordnen, so mußte das noch mehr im neuen Bunde der Fall sein. Der hl. Geist, der in der Kirche weilt, ihr Lebensprincip ist, lehrte sie die rechte Weise der Gottesverehrung. Er gab ihr seine Loblieder, seine Weihegebete und Bitten, die hl. Begeisterung und Seufzer ein. Daher ist ihr Gottesdienst so erhaben, bei aller Einfalt so reich und mächtig, ihre Sprache so eindringlich, ihre Ceremonien so geheimnißvoll, ihr Gesang so melodisch. Die hl. Liturgie hat eine innere, göttliche Kraft, die das Herz ergreift, mit süßer Freude und mit Ahnung himmlischer Schönheit erfüllt. Der feierliche Gottesdienst nach dem Sinne und Willen der Kirche hat eine überwältigende Hoheit, eine unbeschreibliche Herrlichkeit. Die Kirche kennt das menschliche Herz und dessen Bedürfnisse, dessen Verlangen nach Gott,

sein stummes Sehnen nach der geheimnißvollen Schönheit, die sich hienieden nur verschleiert schauen läßt. Die Liturgie erfüllt mit ihrer äußern, sinnfälligen und der innern, geistigen Herrlichkeit das menschliche Herz, löst es von der Erde und führt es in die Welt des Gebetes.

Zu diesem erhabenen Dienste der Huldigung und des Lobpreises ist das ganze christliche Volk verpflichtet; denn es ist „ein heiliges, königliches Priesterthum, um geistliche Brandopfer darzubringen, (nemlich) zu verkünden die Größe dessen, der es aus der Finsterniß gerufen in sein wunderbares Licht." (1. Petri 2,5.) Dieses Lobopfer bringt das Volk dar durch seine auserwählten Vertreter, seine von Gott ihm gegebenen und zu diesem Dienste auserwählten Priester, mit deren Gebet es sich geistig vereinigt und an dem es nach Möglichkeit sich auch aktiv betheiligt.

Der Gesang ist es, welcher der Sprache Energie und gesteigerten Ausdruck und tiefere Empfindung, dem hl. Gebetsworte Flügel gibt; darum nimmt er auch in der katholischen Liturgie eine hervorragende Stellung ein. „Der Verkehr zwischen Gott und seinem Volke am christlichen Altare ist kein stummes, lebloses Quiesciren. Er vollzieht sich vielmehr unter regem Leben und Bewegen. Da ist ein Ergießen der Freude, des Lobes, des Dankes; dann ein Seufzen, ein mitleidvolles Klagen und herzinniges Theilnehmen; dann ein wundersüßes, himmlisches Trösten; dann ein geheimnißvolles Mittheilen des Bräutigams an die bräutliche Seele; dann wieder ein einstimmiger, weithin hallender Freude- und Huldigungsruf aus unzähligen Kehlen. Da werden dem auf dem Altar thronenden Himmelskönige von den erlösten Menschen die Ehrenbezeugungen und Huldigungsweisen in ihrer edelsten, verklärtesten Form dargebracht."

Zugleich mit der Liturgie ist auch der Gesang der Liturgie, der Choral, entstanden. Mit ihr hat er sich entfaltet; er lebt von ihrem Leben. Er ist ein Theil des Gebetes, ein wichtiges Glied im ehrwürdigen Baue. Durch gotterleuchtete Männer, die edelsten Söhne der Kirche, ist er uns gegeben, durch mehr als ein Jahrtausend hat die Christenheit ihn gesungen; die Heiligen haben aus ihm nährende Milch und süßen Honig gesogen. So ist durch die ganze geschichtliche Entwicklung der Choral der eigentliche Gesang der Kirche. Aber auch wenn man absieht von dem Rechte der Ueberlieferung, so findet man auf rationellem Wege genug Vorzüge des Chorales als des liturgischen Gesanges im eigentlichsten Sinne.

I. Bezüglich der Liturgie an sich.

a. Der Choral schließt sich eng an die Liturgie an, fügt sich organisch in die liturgische Handlung ein und führt sie weiter. Niemals durchbricht oder stört er durch anspruchsvolles Auftreten die liturgische Form. Man denke sich eine feierliche Pontificalvesper an einem hohen Festtage. Ohne Choral kann die ganze, schöne Ordnung kaum aufrecht erhalten werden. Sie besteht in Folgendem. Der Bischof auf seinem Thron eröffnet das Officium und stimmt die erste Antiphon an; der Chor singt sie und zwei Cantoren intoniren den Psalm. Die zweite Antiphon wird vom Archidiacon angestimmt, die übrigen der Reihe nach von andern Dignitären Nach jeder Antiphon folgt der Psalm in wetteiferndem Gesange der beiden Chöre. Der jüngste Subdiacon im Chore singt das Capitel; der Hymnus

steigert die hl. Gesangesfreude und im Magnificat ist die liturgische Feier auf ihrem Höhepunkt. Daher ergießt es sich in majestätischen Wogen feierlich und groß Vers um Vers. So ist das Gebet der Kirche, die süße Freude des Clerus, die Erbauung des Volkes.

b. Der Choral entspricht durch sein ganzes Wesen am meisten der Würde der Liturgie.

„Man kann sich wohl vorstellen, daß die hl. Apostel, wenn sie in unsre Kirchen einkehrten, mit einstimmten in den Choralgesang, ihn im Chore anstimmten, aber nicht, daß sie am andern Gesange sich betheiligten.“ (Clément.)

c. Der Gesang der Liturgie ist ein Gebet. Nur beim Choral ist jeder Sänger ein ganzer Beter, da jeder das ganze Lied, die ganze Melodie singt und zwar frei, ohne Zwang und Mensur, so wie sie ihm im Herzen liegt.

II. Im kirchlichen Gesange ist der hl. Text der wichtigste Theil.

a. Der Choral ermöglicht den vollständigen Text, das unverkürzte Gebet der Kirche. Bei mehrstimmigem Gesange ist es nur in Ausnahmefällen und bei ungewöhnlicher Anstrengung möglich.

b. Der hl. Text erhält durch den Choral den ersten Platz und den vollsten Ausdruck. Zuerst werden die Textworte vernommen; mit Energie und Nachdruck gesprochen dringen sie tief in's Herz; erst in zweiter Linie macht die Melodie sich bemerkbar. Keine selbstsüchtige Kunstform nimmt die Aufmerksamkeit vorweg in Anspruch.

c. Die Choralmelodie ist der prägnanteste und kürzeste Ausdruck des Textes*).

III. Auch das rein musikalische Wesen, die Melodie des Chorals für sich genommen, hat große Vorzüge.

a. Die Melodie ist reich und schön. Die Liturgie ist so erhaben, daß das Schönste, soweit es noch kirchlich und liturgisch ist, zum Dienste herbeigezogen werden soll. Dieser Anforderung an ästhetische Schönheit und künstlerische Vollendung entspricht der Choral in hohem Maße.

b. Dabei entbehrt er nicht der hl. Einfalt; er ist demüthig, bescheiden. Blos äußern Glanz, sinnliche Schönheit ohne höhere Verklärung, flieht er.

c. Er hat das Siegel der Beständigkeit und Unveränderlichkeit. Die wechselnden Meinungen, der Streit um musikalische Composition, die Fluth von neuen Tonschöpfungen, von denen eine die andere begräbt, geht tief unten, in einer niedrigern Region; sie berührt ihn nicht.

d. Der Choral ist voll hl. Ruhe und hl. Friedens, jenes himmlischen Friedens, den der Heiland versprochen hat.

Die leidenschaftlichen, wilden Bewegungen finden nirgends eine Stütze in diesen Melodien. Eine hl. Weihe, stiller Ernst und erhabene Größe durchzieht sie und wenn stärkere Affecte in ihnen erklingen, so sind es hl. Affecte,

*) „Der musikalische Ausdruck (des Textes) ist nicht der Willkür oder der subjektiven Auffassung des Einzelnen anheimgegeben, sondern ein bereits festgestellter . . . der gregorianische Gesang ist als der adäquateste Ausdruck des Geistes der Liturgie . . . von der Kirche anerkannt worden.“ Erlaß des Bischof Valentin von Regensburg 1857.

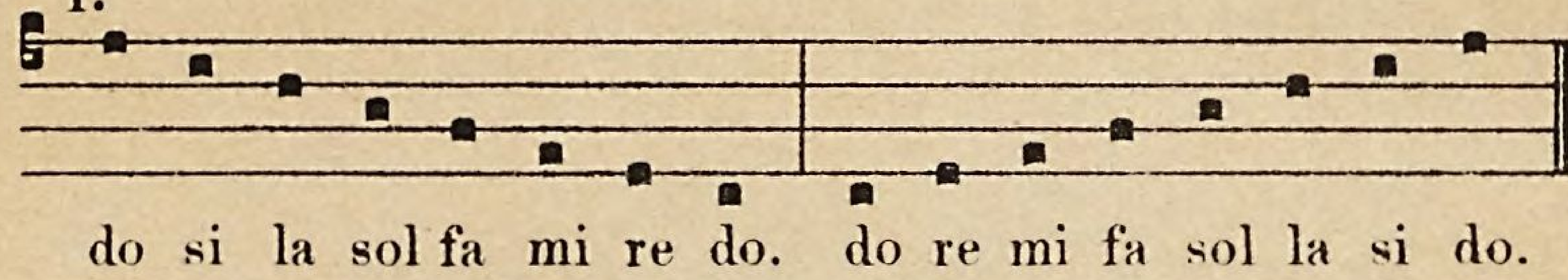
die nur in dem gesänftigten, gereinigten Herzen ihre Wellen schlagen, anderen unverständlich bleiben.

e. Der Choral ist die Sprache heiliger Begeisterung. Die Melodie, für sich allein genommen, ist lebendig, voll Feuer, schwungvoll und oft kühn oder erhaben in ihrer Bewegung. So wird sie der rechte Interpret der hl. Textworte, in denen die Kirche ihren Jubel, ihr Glück, ihre Freude, von der sie im Verkehr mit Gott, im geheimnißvollen Dienste erfüllt ist, aussingt.

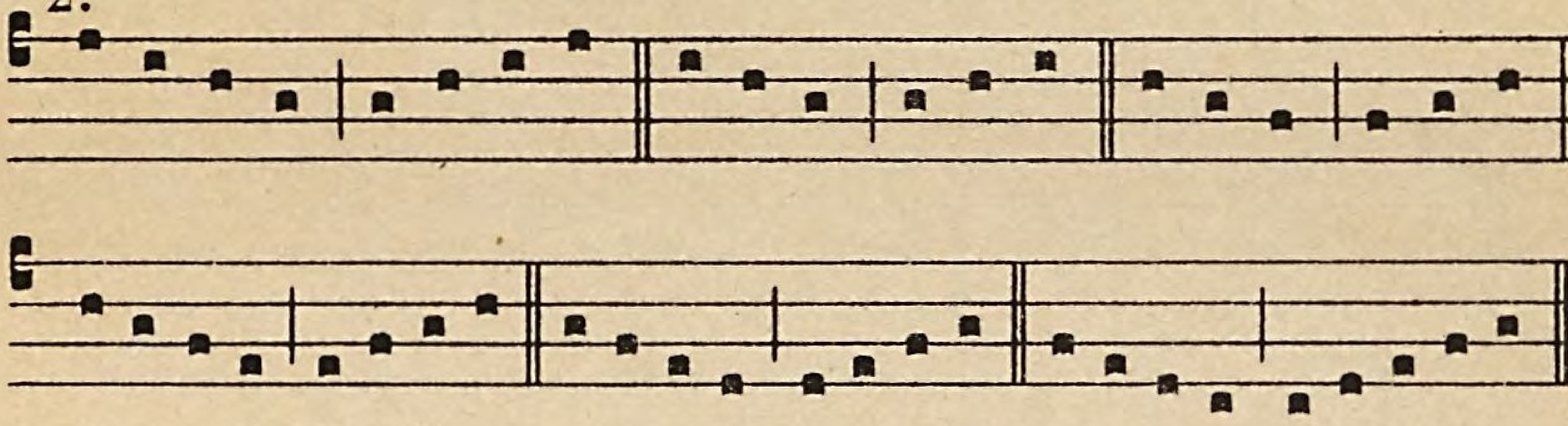
Singübungen.

ERSTER THEIL.

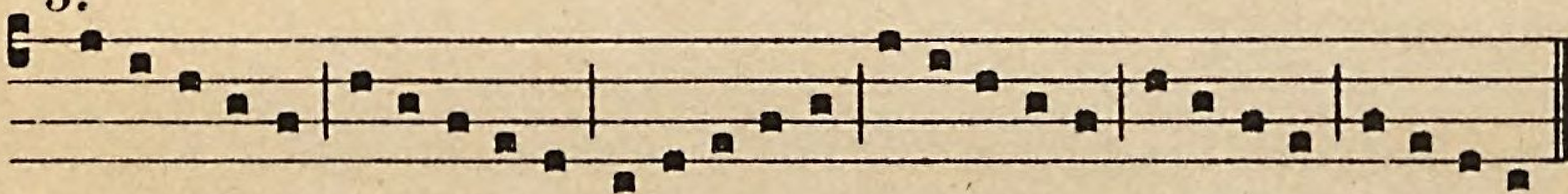
1.



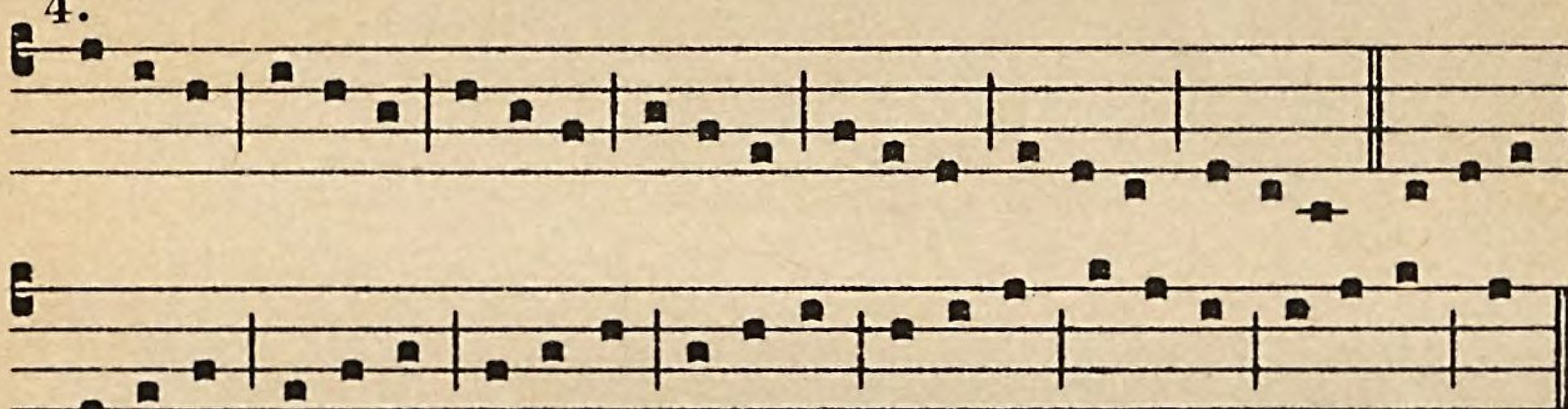
2.



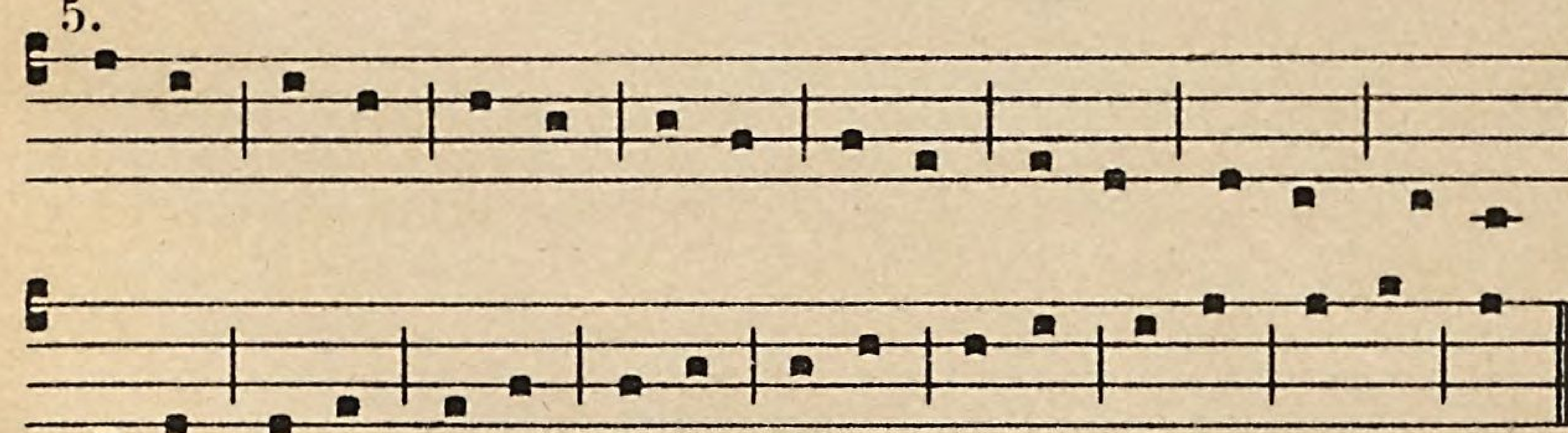
3.



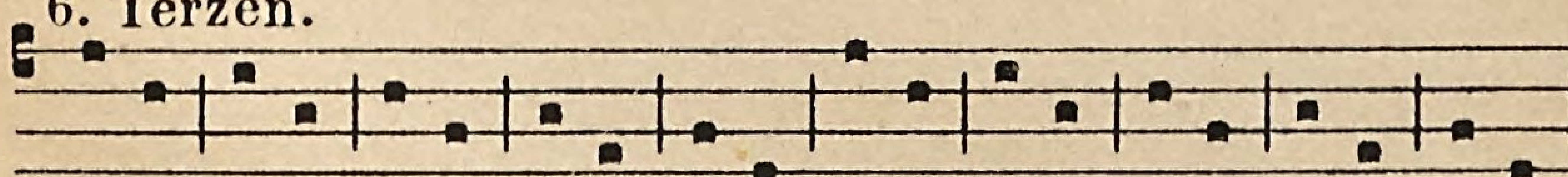
4.

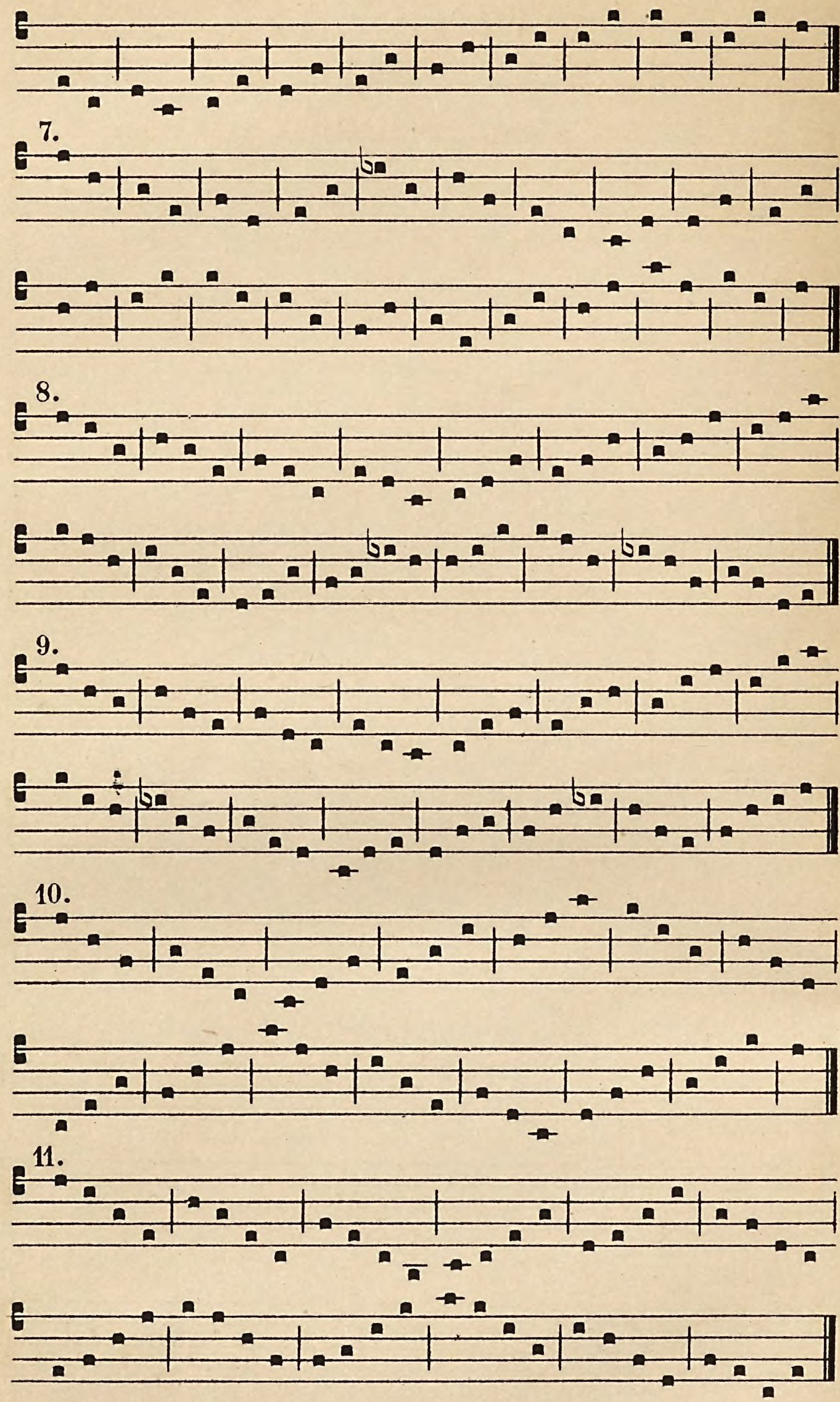


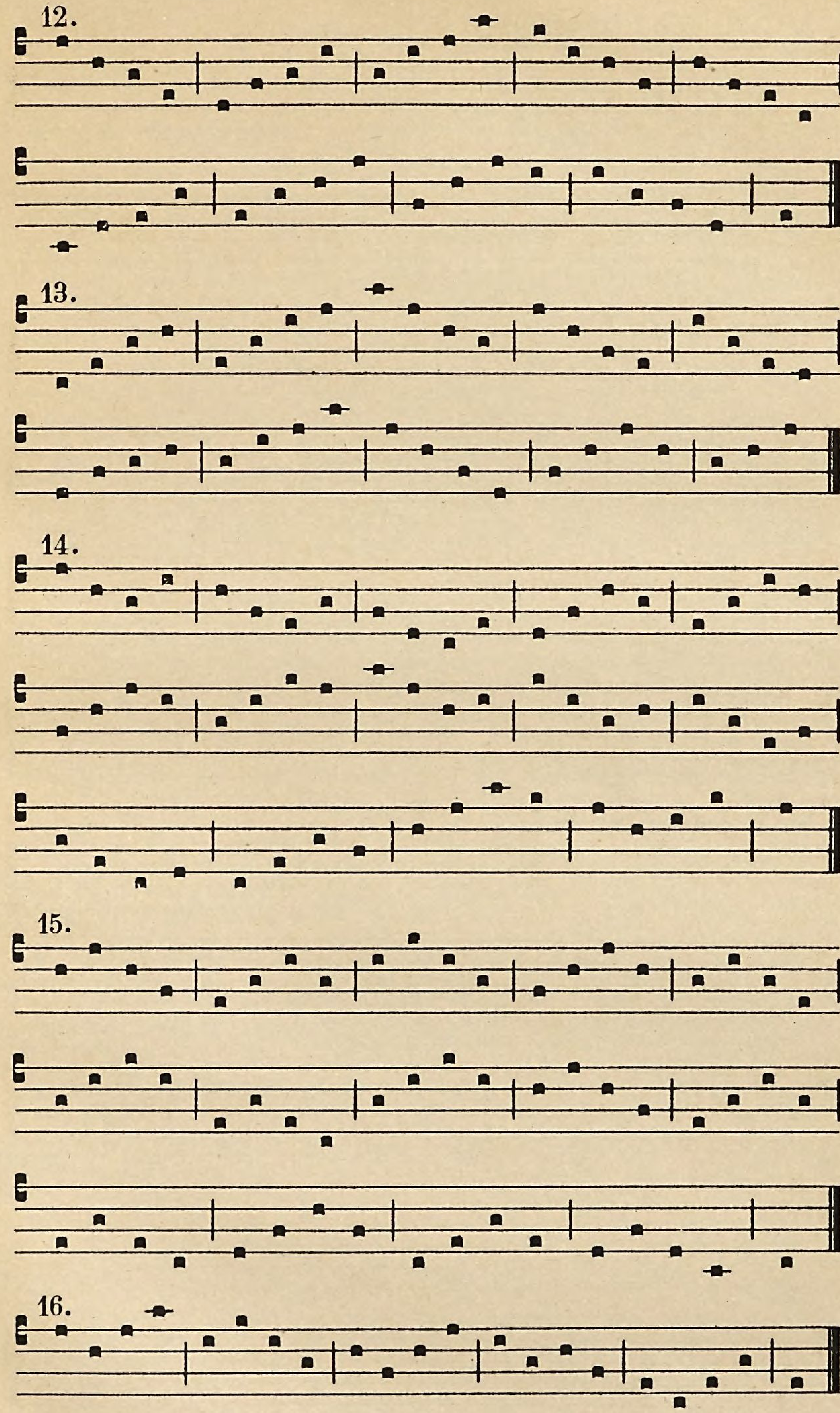
5.

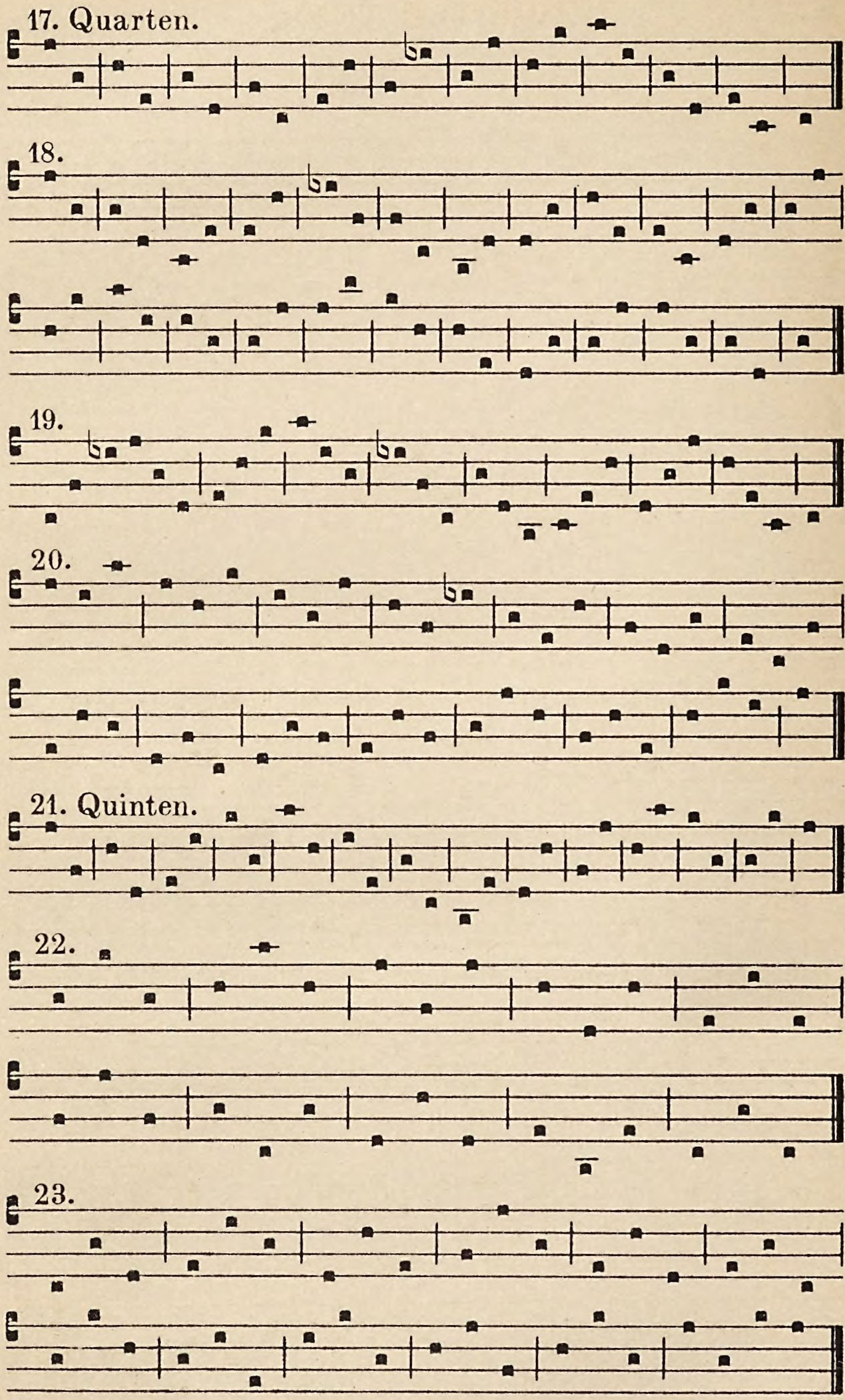


6. Terzen.




7.
8.
9.
10.
11.


12.
13.
14.
15.
16.


17. Quarten.
18.
19.
20.
21. Quinten.
22.
23.

ZWEITER THEIL.

I. Ton. Dorisch.




et vivent nomi-na e - o-rum in ae-ternum. Ad portas para -
di - si co-ro-navit e -um. Esto - te fortes in bel - lo
et pugna - te. Traditor au - tem. Quaeri-te primum regnum
De - i et ju-sti - ti-am ejus. Ho-di-e Simon Petrus
ascen - dit crucis pa-ti-bulum, al - le - lu-ja; ho - di - e
clavi - cu-la-ri-us re - gni gaudens migravit ad Christum.
Se - nex pu-erum por-ta - bat; pu-er au - tem se-nem
re - gebat. Domi-ne Je-su Christe, ma-gi-ster bone, gra-ti-
as ti - bi a - go. O bo-na crux, di-u de-si - de - ra-ta
et jam con-cu-piscenti a-nimo prae-pa-ra-ta. De profun -



II. Ton. Hypodorisch.





III. Ton. Phrygisch.





IV. Ton. Hypophrygisch.

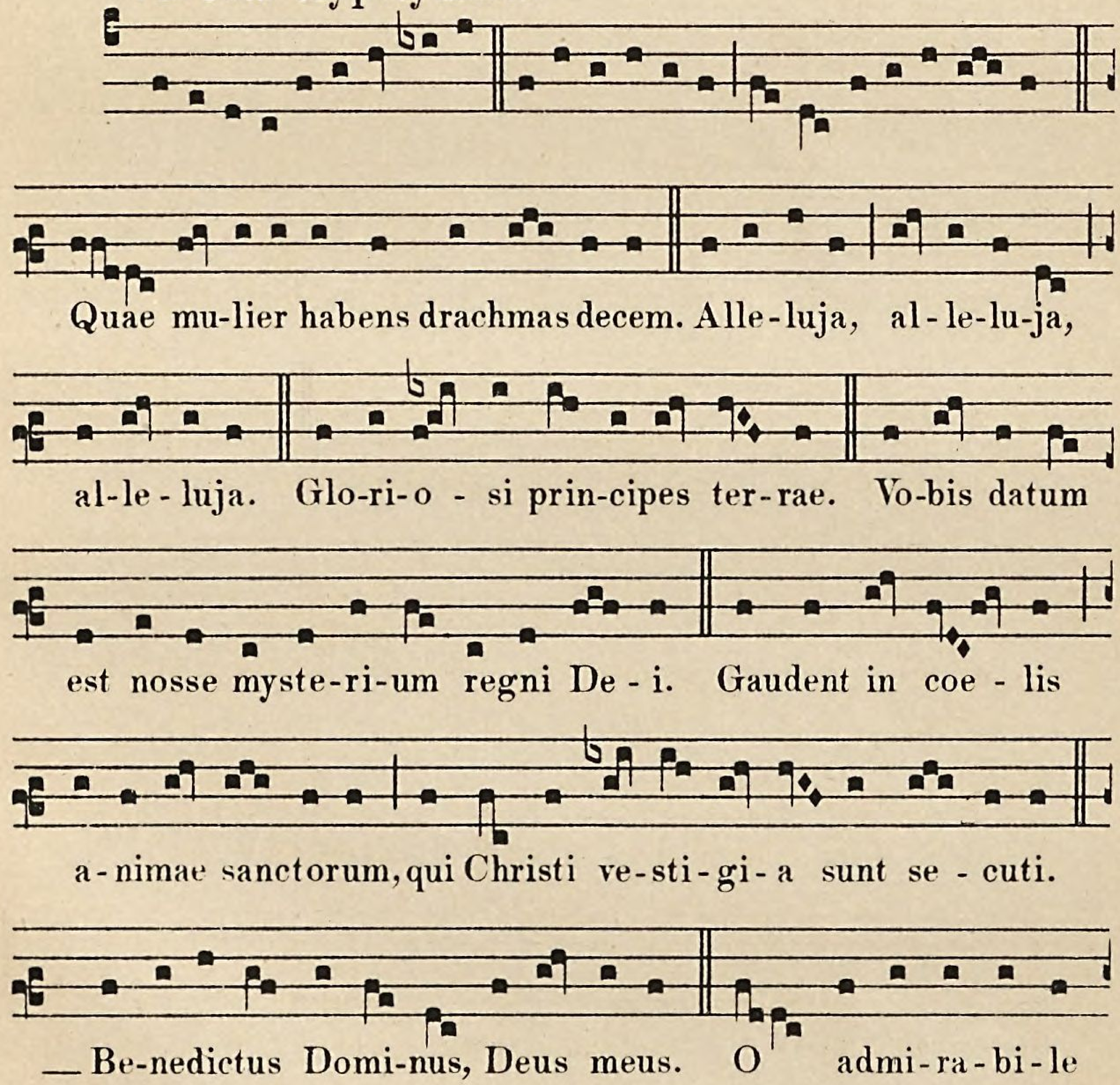


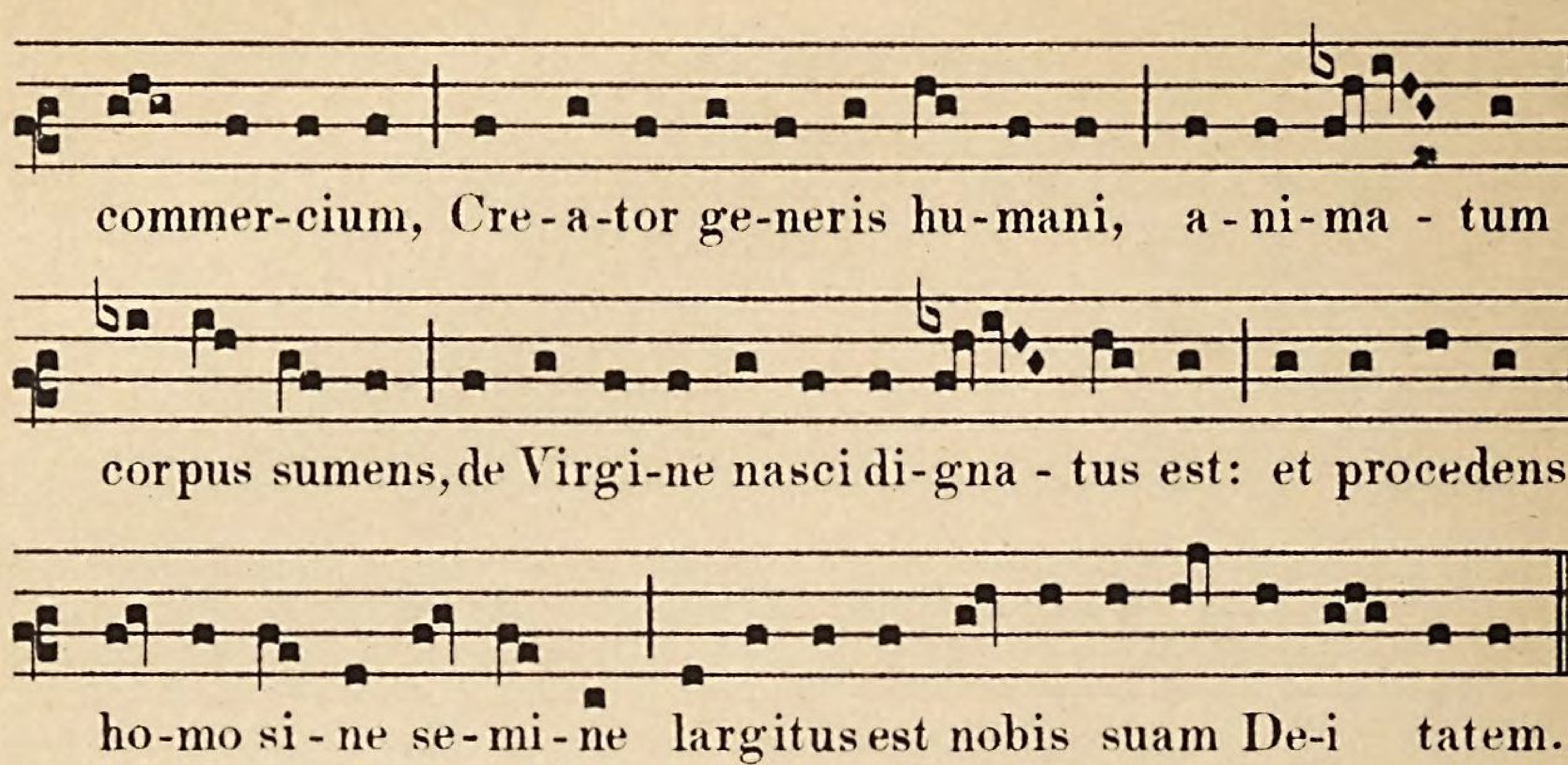

To-ta de-vo-ti-o-ne di-le-xi. Hosan-na in excelsis. In-nu-
e-bant pa-tri e-jus. Pater ju-ste, mundus te non cognovit.
Neque vindictam sumas pro peccatis meis. Quid fa - ciam,
qui-a dominus me-us aufert a me vil-li-ca-ti-o-nem.
Et omnis plebs, ut vi-dit, de-dit laudem Deo. Omnes autem
vos fratres estis et patrem noli-te vocare vo-bis super terram.
To-to cor-de et o-re confi-te-mur, lau-da-mus at-que
be-ne-di - cimus. A-dolescen-tulae di-lexerunt te nimis.
Laudabo Deum meum in vi-ta mea. Prudentes virgines, apta-
te vestras lampades; ecce sponsus venit, ex-i-te ob-viam e-i.

V. Ton. Lydisch.



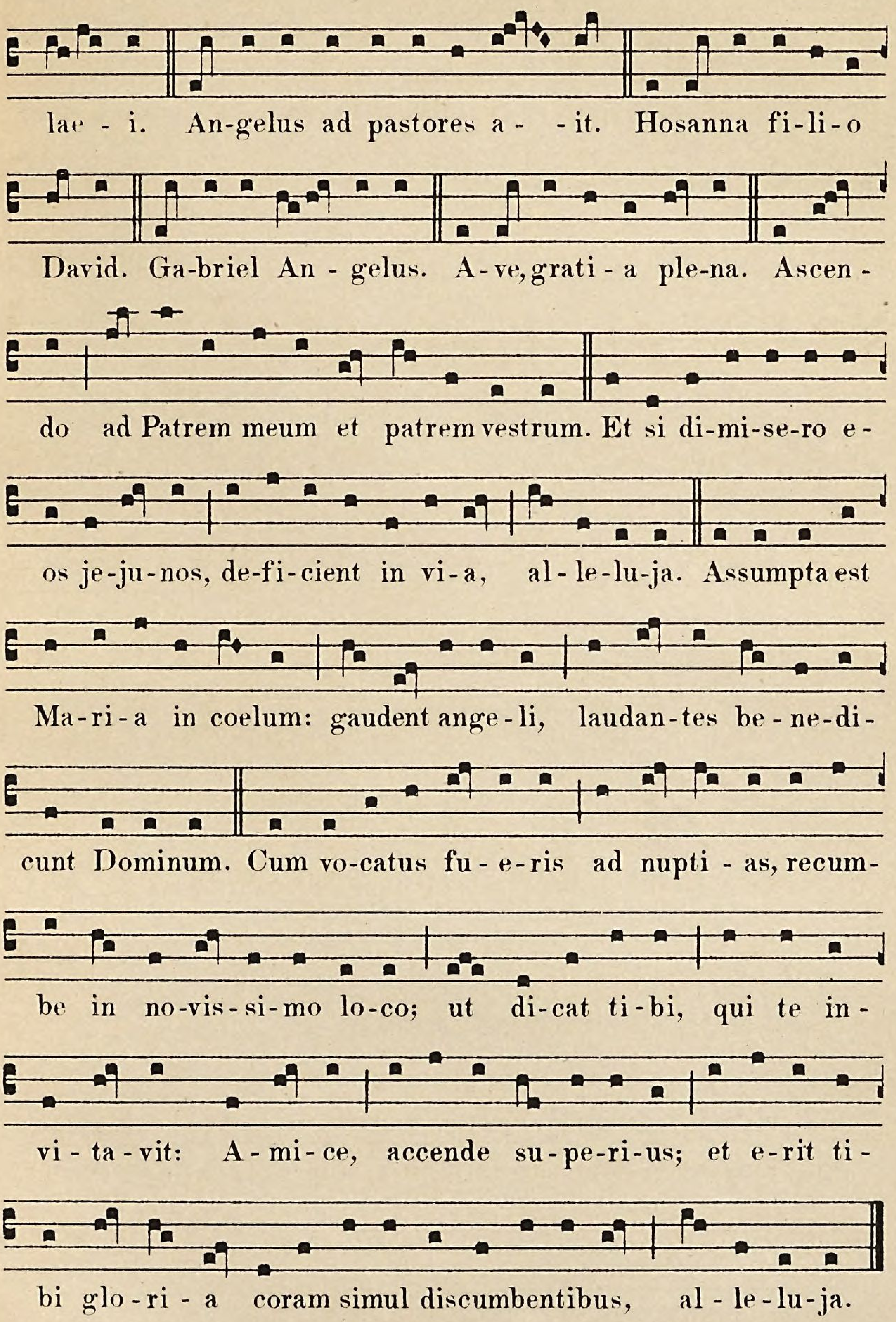
VI. Ton. Hypolydisch.



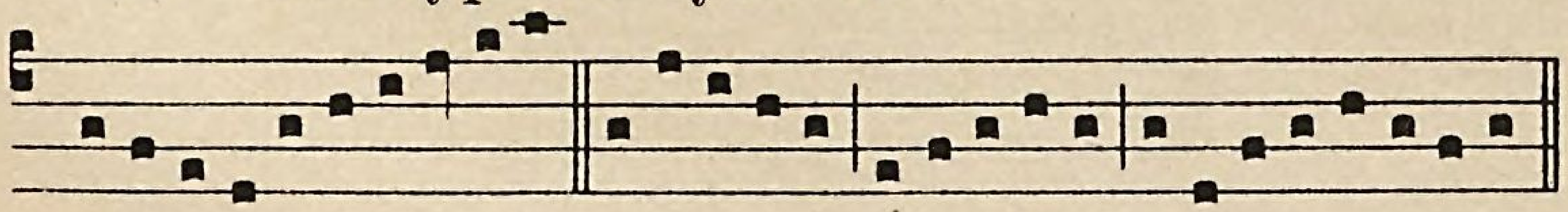


VII. Ton. Mixolydisch.





VIII. Ton. Hypomixolydisch.




Hoc est praeceptum meum. Per signum cru - cis de i - nimi-
cis nostris. Sub thro - no De-i. I - ste sanctus pro lege De-i
su - i certa - vit. Cum palma ad regna per venerunt sancti.
An-ge-lus autem Do - mi-ni. Hic vir despi-ciens mundum.
Propter ni-mi - am. Pa - ra-clitus au-tem. La-pi-da-verunt
Ste - phanum. Cum ve-nerit Para-clitus, quem ego mittam vobis.
Fi - at mi-hi secundum verbum tuum. Flo-rebunt si-cut li -
lium in ci - vi - ta - te Do-mi - ni. Qui - a an-cillam humi -
lem respexit De-us. Be - a - ti qui audiunt verbum De-i
et cu - sto - diunt illud. Il - le te - sti - mo - nium perhi-bebit



Beispiele zu § 2 u. 3 des Anhanges.

1. Antiphonen zur Vesper.

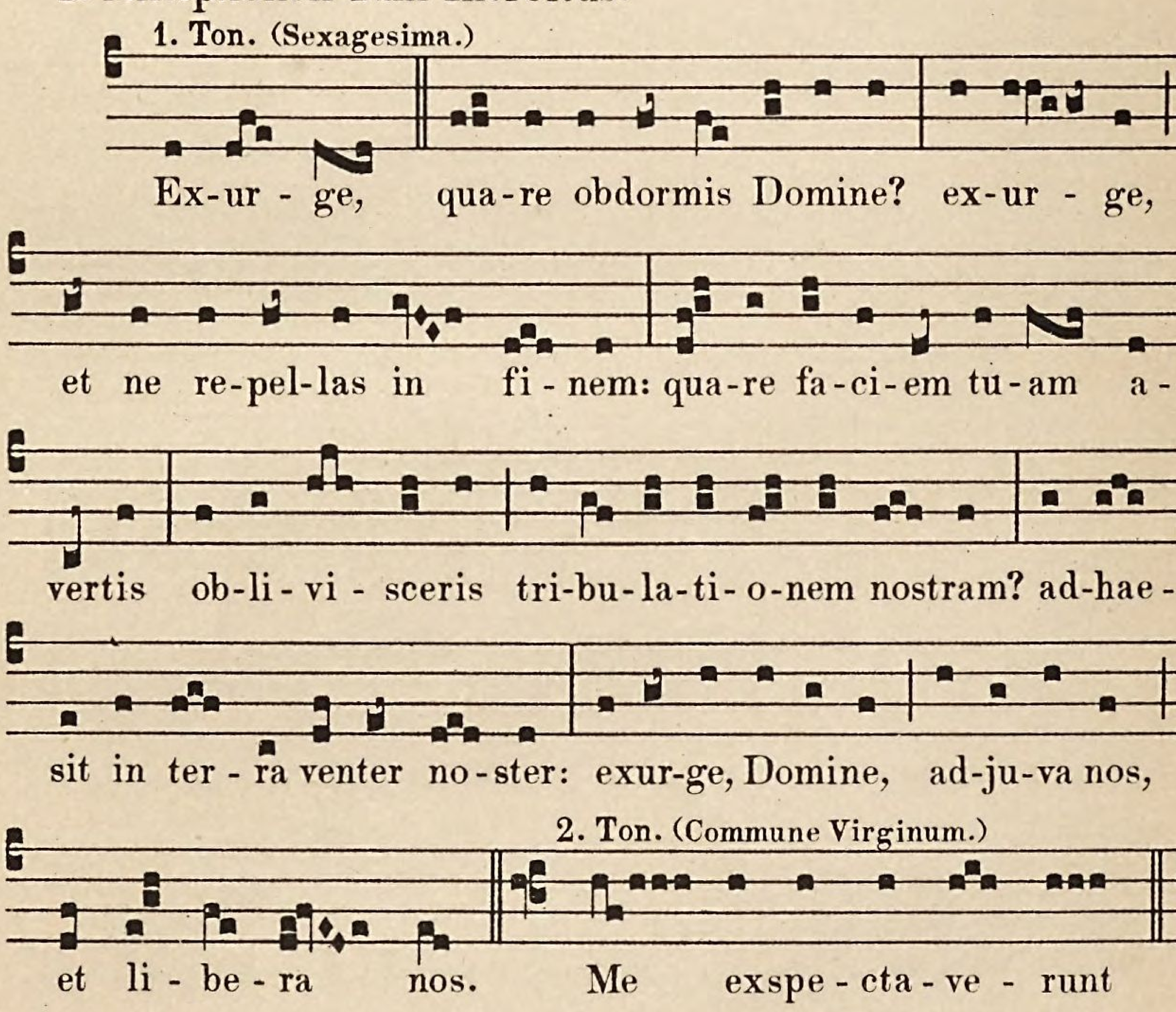



Do-mi-ne vir-tutum, qui tri-umphator ho-di-e su-per o-
mnes coelos a-scen-di - sti; ne de-re-lin quas nos orphanos,
sed mit-te promissum Pa-tris in nos Spiritum ve-ri-ta-tis,
3. Ton.
al-le - lu-ja. E - li - sabeth Zacha-ri-ae magnum virum
ge-nu-it Jo-annem Baptistam, praecur-sorem Do-mi-ni.
Quando natus es i-nef-fa-bi-li-ter ex Vir-gi-ne, tunc im-
ple-tae sunt scri-pturae: Si-cut plu-vi-a in vel-lus de-scen-
di-sti, ut salvum fa-ceres ge-nus hu-manum; te lau-da-mus
4. Ton, transponirt.
De-us noster. Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ribus et be-
ne-di-ctus fructus ventris tu-i. Rubum quem viderat Moy-ses


incombustum, conser-vatam a-gno-vimus tuam lau-da-bilem
vir-gi-ni-tatem; De-i ge-ni-trix, in-ter-ce-de pro no-bis.
5. Ton.
Vox clamantis in de-ser-to: Pa-ra-te viam Do-mini; rectas
fa-ci-te se-mi-tas De-i nostri. Sol-vi-te templum hoc,
di-cit Do-minus, et post tri-du-um re-ae-di-fi-ca-bo
il-lud; hoc autem di-ce-bat de templo cor-po-ris su-i.
6. Ton.
O quam metu-endus est lo-cus i-ste, ve-re non est
hic a-li-ud, mi-si domus De-i et por-ta coe-li-
7. Ton.
Tu-le-runt Do-minum meum, et nesci-o, u-bi po-su-
erunt e-um; si tu sustu-li-sti e-um, di-ci-to mi-hi,



2. Antiphonen zum Introitus.




pec - ca-to - res ut per - de-rent me: te-sti-mo-ni -
a tu-a, Do-mi-ne, in-tel- le- -xi: omnis consumma - ti-
o - nis vi - di fi - nem; la-tum mandatum tu-um ni - mis.
3. Ton. (Charwoche.)
In no-mi-ne Je-su omne ge-nu fle - cta - tur coe-le-
no - mine
stium, ter - re- - stri - - um et in-fer - no - rum: quia Do-
re - - - strium
minus factus est o - be - di-ens us-que ad mor-tem, mortem
autem cru - cis: i - de- o Do-minus Je-sus Chri - stus
in glo-ri-a est De-i Pa - - tris.
4. Ton. (Charwoche.)
Nos au - - tem glo-
ri-a - ri o - por - tet in cruce Do - mini no-stri Je - su
Christi: in quo est salus, vi - ta et re - sur-re-cti - o

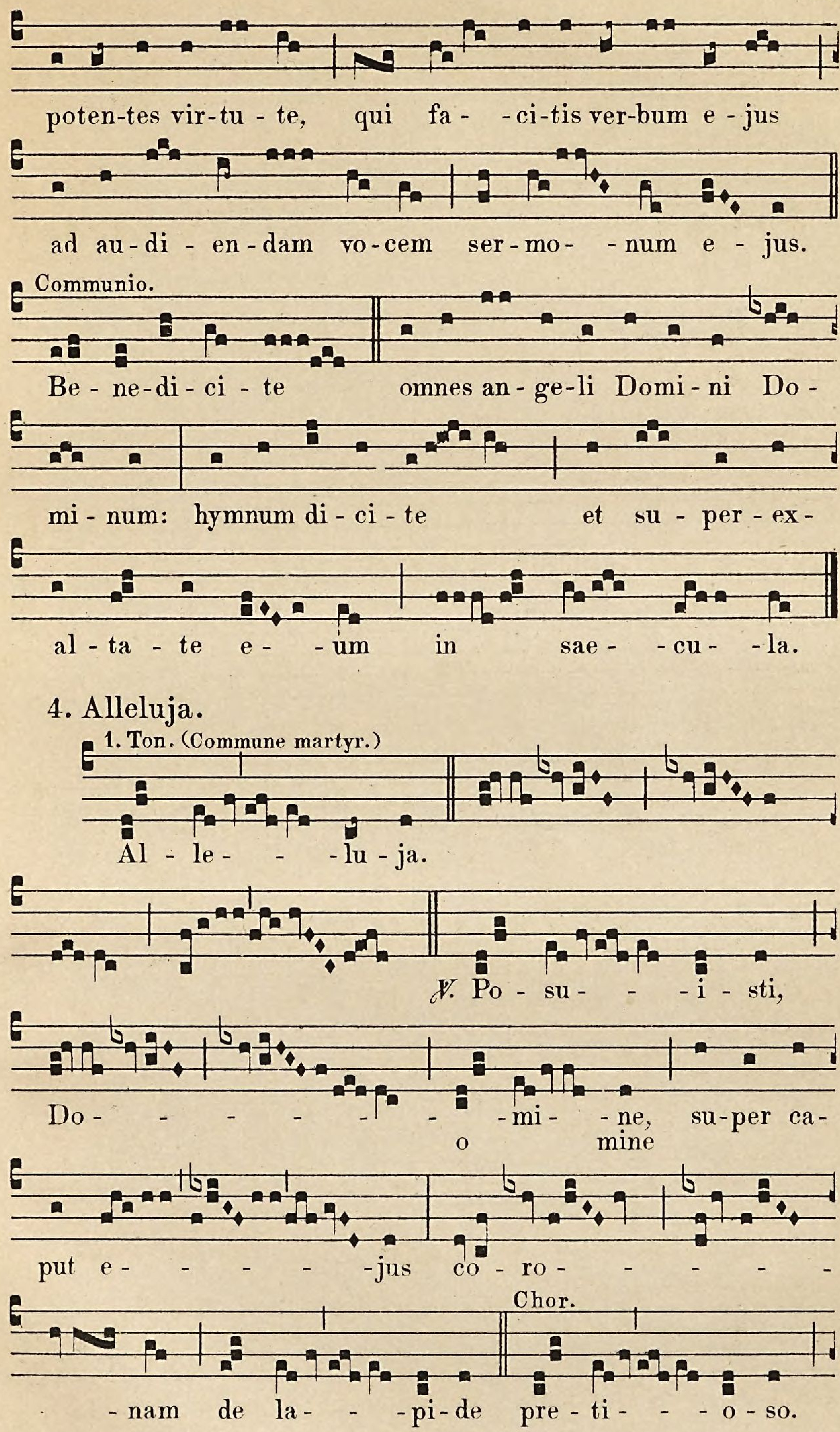

no - - stra: per quem sal - va - ti et li - be - ra - ti
5. Ton. (9. Sonnt. n. Pfing.)
su - - - mus. Ec-ce De - us ad-ju - vat me, et Do -
mi - nus su - sce - ptor est a - ni - mae me - - ae: a - ver -
te ma - - la i - ni - mi - - cis me - is, et in ve -
ri - ta - te tu - - a dis-per - de il - los, pro - te -
6. Ton. (weiss. Sonntag.)
ctor me - - us, Do-mi - - ne. Quasi modo ge - -
Do - - mine.
ni - ti in - fan - tes, al - le - lu - ja; ra - ti - o - na -
bi - les, si - ne do - lo lac con-cu - pi - sci - te,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
7. Ton. (2. Adventsonntag.)
Po - pu-lus Si - on, ec - ce Do - minus ve - ni - et



3. Antiphonen zur Communio.




sunt in pa- -ce.
5. Ton. (Commune martyr.)
Lae-ta-bi-tur ju-stus in Do- - -
mi- -no, et spe-ra-bit in e- -o: et lau-
da-bun- -tur o-mnes re-cti cor- -de,
al-le-lu-ja, al-le- - -lu- -ja.
6. Ton. (29. Juni, S. Petr. und Paul.)
Tu es Pe- -trus et su-per hanc pe-tram ae-di-
fi-ca-bo Ec-cle-si-am me- -am.
7. Ton. (Unschuld. Kindlein.)
Vox in Ra-ma au-di-ta est plo-ra-tus et u-lu-la-tus:
Ra-chel plo-rans fi-li-os su-os, et no-lu-
it con-so-la-ri qui- - -a non sunt.
Introitus. (Engelfeste.)
Be-ne-di-ci-te Dominum omnes an-ge- -li e-jus:

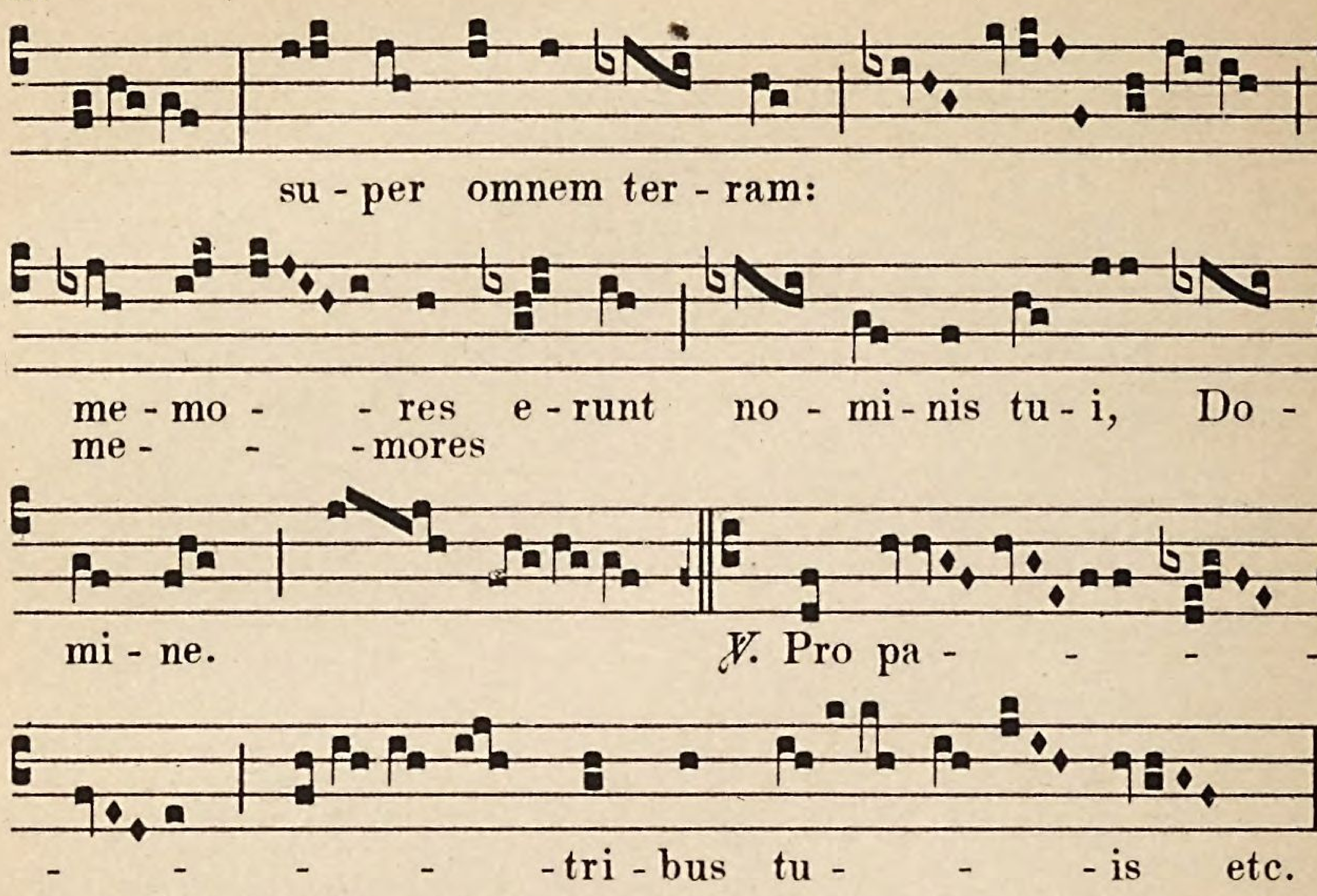

poten-tes vir-tu - te, qui fa - - ci-tis ver-bum e - jus
ad au-di - en-dam vo-cem ser-mo- - num e - jus.
Communio.
Be - ne-di-ci - te omnes an-ge-li Domi-ni Do -
mi - num: hymnum di - ci - te et su - per - ex-
al - ta - te e - - um in sae - - cu- - la.
4. Alleluja.
1. Ton. (Commune martyr.)
Al - le- - - lu - ja.
℣. Po - su- - - i - sti,
Do - - - - - - - o - mi- mine - ne, su-per ca-
put e - - - - - -jus co - ro - - - - -
- nam de la- - -pi-de pre - ti - - - o - so.
Chor.



5. Gradualien.




pe - ti - it a te, et tri - bu - i - - sti e - - -
i lon - gi - tu - - - - di - - nem di - e - - -
rum in sae - - cu - lum sae - cu - li
sae - ae culi
5. Ton. Versikel zum Graduale, an Maria Himmelfahrt.
℣. Au - di fi - - - - - - - - - - -
- - - li - - a et vi - de et in -
- - - - lia
cli - na au - - rem tu - am:
qui - a con - cu - pi - vit Rex
Chor.
spe - - ci - em tu - am.
5. Ton. (Apostelfeste.)
Con - sti - tu - - es e - os prin - ci - pes



1. Ton. (Christi Himmelfahrt.) 6. Offertorien.



3. Ton. (Apostelfeste.)





Repet. In omni.

Anhang.

Anhang.*)

Erstes Kapitel.

Geschichte des Chorals.

Die Geschichte des Chorals umfaßt seine Entstehung, Verbreitung, Erhaltung, die Art und Weise der praktischen Uebung, die später hinzugekommenen Compositionen, die christliche Hymnendichtung und schulmäßige Choral- (oder allgemeine) Musiktheorie.

Es sind vier Perioden zu unterscheiden:

I. Zeit der Entwicklung bis zu St. Gregor 600;
II. Zeit der Blüthe und des unversehrten Bestandes 600—1600;
III. Zeit des Niederganges 1600—1800; endlich
IV. Restauration des Chorals von 1845 an.

I. Periode der Entwicklung.

Der christliche Cult begann sich freier und mit mehr äußerem Glanze zu entwickeln, als die Christenverfolgungen aufhörten (313), die Kirche auch von den Kaisern begünstigt, eine hohe Stellung im öffentlichen Leben einnahm. Mit der Liturgie entfaltete sich gleichen Schrittes auch der kirchliche Gesang. Die Liturgie war das gemeinsame und mit Eifer gepflegte Gebet der Christenheit. Das Volk betheiligte sich mit unglaublicher Begeisterung an der Liturgie. Die Kirchenväter weisen in ihren Homilien oft mit Freude darauf hin und suchen bei der äußern Theilnahme, besonders beim Gesang, auch den innern Geist zu fördern; sie ermuntern zur fleißigen Theilnahme am Gottesdienst und am Gesang. Die bei diesen Anlässen ausgesprochenen Ideen bilden die Grundgesetze für die Stellung des Gesanges und der Musik in der Liturgie (St. Athanasius, Basilius, Ambrosius, besonders St. Chrysostomus, Augustinus und Hilarius).

---

*) In den Artikeln des Anhanges liegt bei der Beurtheilung die ältere Melodieform zu Grunde. Es ist damit ein kleiner Anfang des historischen Studiums, das zu einer gründlichen Choralkenntniß unentbehrlich ist, gegeben. Ein weiterer Grund liegt darin, daß die alten Melodien die besprochenen Eigenthümlichkeiten klarer und bestimmter aufweisen. Der historische Abriß mußte knapp gehalten werden. Einige Ergänzungen finden sich im Buche zerstreut. Die Ausführung der einzelnen Punkte muß für später vorbehalten werden.

Die ursprüngliche, gemeinsame Apostelliturgie, d. h. die Feier des hl. Opfers nach dem ältesten Ritus, erhält den neuen Zeitumständen entsprechende Veränderungen, beziehungsweise Verkürzungen, die griechische Liturgie durch die hh. Basilius und Chrysostomus, die mailändische durch den hl. Ambrosius, die römische durch einen Papst im 4. Jahrhundert.

Außer zur Opferliturgie versammelte sich Clerus und Volk täglich zum gemeinsamen Gebete (officium) Morgens (Matutin) und Abends (Vesper) und hatte die Gebetsstunden (privatim) der Terz, Sext, Non während des Tages. Das ganze liturgische Gebet war ein gesungenes; die Melodien waren einfach, wie unsere Recitative und einfacheren Antiphonen. Vom priesterlichen Gesange gibt uns die Präfationsmelodie eine Vorstellung. Der celebrirende Bischof oder Priester singt die Gebete; die gesungenen Ermahnungen und Aufmunterungen des Diacons vermitteln die Verbindung zwischen Priester und Volk. Dem opfernden Priester assistiren in Gebet und Gesang der geheiligte Kreis des Clerus und im Schiffe der Basilika das Volk. Alles zusammen bildet eine wunderbare Einheit, voll von Leben und von einer einfachen und dabei überwältigenden Großartigkeit.

Der Gesang ist Responsorial- und Antiphonalgesang. Durch den hl. Ambrosius erhält die abendländische Liturgie neue, anregende Einrichtungen, größere Mannigfaltigkeit und den Keim zu weitern Entwicklungen. Seine Hymnen und Antiphonen verbreiten sich rasch im ganzen Abendlande. Von dieser Zeit an bis auf St. Gregor ist die Bildung der reichen jubilirenden Melodieweisen zu setzen.

Vom ambrosianischen Gesang wird behauptet, daß er auf die vier authentischen Tonarten beschränkt, metrisch rhythmisirt und einfach in der Modulation gewesen sei. Alle drei Angaben bedürfen der Berichtigung. Die vier plagalen Tonarten sind nicht erst durch den hl. Gregor eingeführt; die mittelalterlichen Quellen berichten Nichts derart; die viel ältere Präfationsmelodie und das Flectamus genua haben klar ausgesprochene hypodorische Modulationen. Der Irrthum mag davon herrühren, daß man in der ältesten Zeit authentisch und plagal als eine Tonart zählte. Der Rhythmus war frei rhythmisch, nicht metrisch, wie man aus einer mißverstandenen Stelle bei Guido von Arezzo schloß. Endlich ist der ambrosianische Gesang theilweise sehr einfach, theilweise sehr reich melodisch, was sowohl zuverlässige Schriftsteller als auch die noch erhaltenen Melodien bezeugen*). Der Unterschied zwischen dem römischen und mailändischen Gesang besteht zwar, ist aber minder groß als man annahm.

Man hat vereinzelte Nachrichten über Sängerschulen im Orient, in Constantinopel, Afrika, Italien.

Christliche Hymnendichter sind:

† 379. Der hl. Hilarius von Poitiers (Beata nobis gaudia),

† 397. Der hl. Ambrosius (Aeterne rerum conditor; Deus creator omnium; Aeterna Christi munera; Nunc sancte nobis spiritus, etc.

Im fünften Jahrhundert blühten:

† 413. Prudentius (Quicunque Christum quaeritis; Ales diei nuntius; Nox et tenebrae et nubila; Salvete flores martyrum).

---

*) Durch die Güte des Herrn Antiquar Rosenthal in München war es uns gestattet, einen Codex ambrosianischer Melodien aus dem 11. Jahrhundert — ein Unicum, zu studiren. Genaueres vielleicht später.

Sedulius (A solis ortus cardine);

† 600? Der hl. Venantius Fortunatus, dessen Hymnen zu den schönsten im Liederschatze der Kirche gehören (Vexilla regis; Pange lingua gloriosi lauream; O redemptor, bei der Weihe der hl. Oele; Salve festa dies, für den Ostertag; Quem terra, pontus; O gloriosa Domina; Ave maris stella?).

II. Periode. 600—1600.

Der große hl. Gregor (590—604) ordnete endgültig die Liturgie der römischen Kirche. Noch mehr Mühe wandte er dem liturgischen Gesange zu. Er sammelte das Vorhandene, fügte Anderes ergänzend hinzu und trug Alles in ein Antiphonarium zusammen, das er auf dem Hochaltare von St. Peter niederlegte. Er gründete eine Körperschaft, eine Schule von Sängern und führte sie selbst in seinen Gesang ein. Noch im elften Jahrhundert zeigte man im Lateranpalast das Bett, von dem aus er in seiner Krankheit die Knaben unterrichtet und die Ruthe, mit der er ihnen gedroht. Durch den hl. Gregor erhielt der liturgische Gesang seine höchste Vollendung und den Abschluß seiner Entwicklung. Der hl. Gregor ist ein wunderbarer Sänger, ein Componist von so hoher Begabung, wie im Laufe langer Jahrhunderte nur selten einer ersteht. Seine Melodien haben 1000 Jahre geblüht und fangen in unserer Zeit von Neuem an, zu blühen und zu duften. Der große Papst erschien seinen Zeitgenossen so gewaltig und Alles überragend, daß sie glaubten, von den Vorhergehenden reiche Keiner an seine Höhe hinan. Im Mittelalter glaubte man, der hl. Geist habe ihm die Gesänge eingegeben. Sein Antiphonarium galt als unantastbares Heiligthum. Nach ihm haben verschiedene Päpste einzelne Arbeiten am liturgischen Officium vorgenommen; sein Antiphonarium, besonders seine Meßgesänge, blieben stehen. Als Gregor II. für jeden Donnerstag der Fastenzeit ein Meßofficium einrichtete, wagte man nicht, neue Melodien neben die gregorianischen hinzustellen, sondern suchte aus dem ganzen Kirchenjahr für diese sieben Messen die Gesänge zusammen.

Die römische Sängerschule bewahrte den Melodienschatz. Sie erscheint in den nächsten zwei Jahrhunderten wie der feste, starke Hort des kirchlichen Gesanges; bei ihr waren die hl. Melodien sicher geborgen; sie theilte dieselben den neubekehrten Völkern mit. Ohne Zweifel verwirklichte diese römische Sängerschule, welche ganz vom Geiste des hl. Gregor erfüllt war, so weit möglich das Ideal eines liturgischen Gesangchores. Doch war sie auf einen engen Raum beschränkt; der gregorianische Gesang sollte Gemeingut der abendländischen Kirche werden.

Verbreitung des gregorianischen Gesanges.

596. In diesem Jahr sandte der hl. Gregor seinen Freund, den hl. Abt Augustin, mit 40 Mönchen zur Bekehrung Englands. Mit ihnen zog der römische Gesang in England ein.

669 erhält England von Papst Vitalian neue Hilfe durch Zusendung des Abtes Hadrian und des Theodor, spätern Bischofs von Canterbury.

679 brachte der hl. Benedikt Biscop von seiner Romreise den römischen

Cantor Johannes, Abt von St. Martin, mit; dieser unterrichtete die Mönche von Canterbury und viele Andere, die herbeiströmten, um im römischen Gesange und in der römischen Liturgie unterwiesen zu werden (ordinem ritumque canendi ac legendi viva voce edocendo. Beda, hist. eccl. 4, 18).

Um diese Zeit führte auch der hl. Wilfried von York den römischen Gesang in seinem Kloster Ripon im Norden Englands ein.

747 vollendete das II. Concil von Cloveshoe die Einführung des römischen Gesanges und der römischen Liturgie. Beides erschien den germanischen Völkern in solcher Hoheit und Größe, daß sie keine Mühe scheuten, sich in den Besitz dieses Schatzes zu setzen. Die Folge war eine enge, segensvolle Verbindung mit Rom, und im Besondern die Blüthe der englischen Kirche. Zahlreiche Klöster bedeckten das Land; ohne Unterlaß erscholl Tag und Nacht zum Lobe Gottes der römische Gesang. Damals war England „die Insel der Heiligen."

Etwas später erhielt das Frankenland den römischen Gesang hauptsächlich durch die Bemühungen Pipins und Karls des Großen.

758 sandte Papst Paul an Pipin auf dessen Wunsch das römische Antiphonale und Responsoriale.

Bald darauf schickte er zur Unterweisung der fränkischen Cleriker seinen Secundicerius Simeon; als dieser eilig abberufen werden mußte, nahm er einige Cleriker mit, um in Rom den begonnenen Cursus zu vollenden.

Der hl. Chrodegang führte den römischen Gesang in seiner Cathedrale zu Metz ein.

752 schon soll Papst Stephan zwölf Sänger geschickt haben, welche, weil sie den Franken den Gesang nicht gönnten, sich verabredeten, daß jeder ihn anders lehren solle. Sicher ist nur, daß man wiederholt nach Rom gehen mußte, um den schon etwas geänderten Gesang wieder zu verbessern. Den Grund findet Guéranger in der Neuerungssucht der Franken. Ein weiterer Grund ist, daß die gesangliche Tradition sich fixiren mußte und, ehe sie in Fleisch und Blut übergegangen war, Schwankungen und Irrungen nicht ausbleiben konnten.

Karl der Große schickte zwei Cleriker nach Rom, von denen der eine später in Metz, der andere an der Hofschule lehrte.

787 kamen, von Hadrian geschickt, zwei römische Cantoren, Theodor und Benedict, mit authentischen Abschriften und lehrten in Metz und Soissons.

790 endlich schickte Hadrian den Petrus und Romanus mit getreuen Abschriften. Romanus blieb in St. Gallen, Petrus lehrte in Metz. Beide gründeten berühmte und einflußreiche Gesangschulen. Sie verblieben ihre Lebenszeit im Frankenlande, gründeten so eine feste Tradition und sicherten den Bestand des ächten, römischen Gesanges. Durch Karl's des Großen energische Maßregeln wurde überall die alte gallicanische Liturgie mit der römischen vertauscht und an Dom- und Klosterschulen der römische Gesang eifrig gepflegt.

In der abendländischen Christenheit eingeführt erlebte der Choral eine lange Blüthezeit bis gegen Ende des Mittelalters. Er lebte

in der Liturgie und von der Liturgie. Täglich erschollen seine Weisen von Mitternacht bis zum späten Abend in tausend Cathedralen und Klöstern. Der liturgische Gottesdienst in seiner ganzen Ausdehnung wurde gesungen und zwar von einem zahlreichen Chor (die meisten Abteien hatten über hundert Mönche). Die Sänger waren Männer, welche diesen Gottesdienst als eine hl. Pflicht und edelste und eigentliche Lebensaufgabe betrachteten. Darum waren die Klöster vor Allem die Heimstätten des Chorals. Der tägliche Gesang setzte eine genaue Kenntniß und eine hohe Werthschätzung des kirchlichen Gesanges voraus und führte tief in sein Verständniß ein (mehr als es in unserer Zeit uns möglich ist).

Von der Schönheit der Liturgie jener Zeit machen wir uns selten eine richtige Vorstellung. Der liturgische Gottesdienst war die gemeinsame Liebe Aller. Sein Wohl und Wehe lag Allen am Herzen. Karl der Große betrachtete sie und den römischen Gesang als einen wichtigen Factor zur Hebung des kirchlichen und geistigen Lebens.

Den größten Regenten jener Zeit galt die Theilnahme am Gottesdienste der Canoniker und Mönche als eine Pflicht. Karl der Große, Alfred der Große, Otto I. der Große, Ludwig der Fromme, Robert der Capetinger, Fulco von Anjou wohnten täglich dem feierlichen Officium bei. Die ganze Christenheit betete wie aus einem Munde, sang Gottes Lob in hl. Gesange, dem des großen hl. Gregor.

Im weiten Zeitraume der mittelalterlichen Choralblüthe sind ungefähr drei Epochen zu unterscheiden. In der ersten (a.) von 800—950 oder 1000 ist die Zeit des ruhigen Besitzes und der höchsten liturgischen Blüthe. In der zweiten Epoche (b.) bis Ende des 13. Jahrhunderts bewahrte man zwar den ganzen Schatz der Choralmelodie; in den neuen Compositionen aber, mit denen man das Officium bereicherte, ist nicht mehr ganz der ächte, volle gregorianische Geist, der in den Werken der ersten Epoche noch so stark gewaltet. Die theoretischen Werke mehren sich, die gelehrte Arbeit rivalisirt mit der Kunst des Gesanges. Mit dem 14. Jahrhundert bricht der dritte Zeitraum (c.) an, in dem die Tradition, welche den Choral seit dem 7. Jahrhundert lebenskräftig erhalten, ermattet. Der mehrstimmige Gesang absorbirt die Kräfte, der Choral wird vernachlässigt.

(a.) Im ersten Zeitraum ist die hervorragendste Erscheinung die Schule von St. Gallen. Sie ist eine schöne und lebenskräftige Nachbildung der römischen Schule. Die Schönheit des Gottesdienstes und der herrliche Gesang dieses Klosters war weithin berühmt. Die Abtei besaß eine Anzahl um den rchlichen Gesang hochverdienter Männer; die ältern waren Iso und, Marcell; berühmter sind ihre Schüler: Ratpert († 900), Tutilo († 915) Maler, Sculptor, Architekt, Dichter, Componist, Urheber der Tropen, und († 912) Notker Balbulus (der Stammler), der fromme Sänger der Sequenzen. — Ihnen schlossen sich der Decan Waltram und der Abt Hartmann an. Die von diesen Männern begründete Gesangsschule dauerte in ungeschwächter Kraft fort durch 200 Jahre (Eckehard I., Eckehard II., genannt palatinus, † 996, Notker II., genannt physicus, † 981, Notker Labeo, † 1022, Eckehard IV., † 1036). Die Compositionen Notkers und Tutilo's sind edel, schwungvoll und reich an Melodie und verrathen feines Verständniß für klassische Form. Sie sind wohl das Beste, was auf deutschem Boden in reiner Choral-

form componirt worden ist. Nicht geringeren Ruf als St. Gallen besaß die Schule von Metz. Berühmt ist auch die von Reichenau. Von Componisten, Dichtern, Verfassern von musikalischen Abhandhandlungen sind außer den genannten Häuptern der St. Galler Schule als hervorragend zu nennen:

(604) Der hl. Gregor der Große verfaßte auch Hymnen (Ecce jam noctis; Primo dierum omnium; Nocte surgentes; Lucis creator; Audi benigne, etc.).

(735) Ebenso der hl. Beda Venerabilis.

(† 804) Alcuin, der berühmte Abt von Tours, schrieb für seine Schüler in einer Art Encyclopädie auch einen Passus über Musik, den ersten und bündigsten Tractat über Choral.

(850) Aurelian von Reome, ein burgundischer Mönch, verfaßte einen umfangreichen und wichtigen Tractat über Choral.

Rhemigius von Auxerre schrieb über griechische Musiktheorie.

(† 915) Regino, Abt von Prüm, Componist, Verfasser einer kurzen und praktischen Abhandlung über Choral.

(† 930) Hucbald, Mönch v. St. Amand in Belgien, Dichter, Componist, Urheber von drei musikalischen Abhandlungen, beschäftigte sich viel mit griechischer Theorie.

Hymnen haben wir außerdem von Karl dem Großen (Veni creator?), Paulus Diaconus (Ut queant laxis), Rhabanus Maurus (Engelhymnen), Theodulph von Orléans (Gloria laus am Palmsonntage) u. A.

(b.) Die zweite Epoche der mittelalterlichen Choralentwicklung beginnt gleichzeitig mit einer neuen literarischen Epoche, die nach den Verheerungen der Normannen, Sarazenen und Ungarn anhob. Sie ist durch eine große musikalische Thätigkeit ausgezeichnet. Jedes Kloster wollte ein besonderes und reich ausgestattetes Officium für seinen Patron oder einen besonders verehrten Heiligen haben. Man componirte daher viel, Antiphonen, Responsorien, Hymnen, Sequenzen und Tropen; eigentliche Meßgesänge aber wenige. Die Compositionen sind zwar noch gut, haben aber bei Weitem nicht die Größe, auch nicht die Frische, Originalität und Unmittelbarkeit der alten gregorianischen Melodien. Gegen Ende des 10. Jahrhunderts zeigt sich auch ein deutliches Abgehen von der gregorianischen Compositionsweise. Man empfand außerdem ein großes Bedürfniß nach einer genaueren Tonschrift, was nach verschiedenen Versuchen (St. Odo, Hucbald, Herman Contr.) zur Einführung der Notenlinien führte. Vom 11. Jahrhundert an beginnen die Aufzeichnungen der liturgischen Gewohnheiten (Clugny, Hirschau, Bec, Farfa), so daß man aus ihnen mit den Chorbüchern zusammen ein genaues Bild vom ganzen Gottesdienste damaliger Zeit erhält; zu den landläufigen Ansichten, denen zufolge der Gesang damals in Unordnung und Willkür begraben lag, stimmt es nicht. Denn man sieht Alles, bis auf jeden Schritt, jede Antiphon und jeden Versikel geordnet. Die Chorbücher sind mit bewunderungswürdigem Fleiß und erstaunlicher Zierlichkeit geschrieben; sie stimmen in der Melodie mit einander und können nach kurzen Erläuterungen der Neumen von Jedem gelesen werden.

Die Reihe der Sänger, Lehrer und Componisten, von denen nur ein kleiner Theil genannt werden kann, eröffnet

(† 942) Der hl. Odo von Clugny. Er componirte Antiphonen zu Ehren des hl. Martin, erfand eine praktische Notenschrift, verfaßte (?) einen musikalischen Tractat und einen Tonar.

(997) Letald, Mönch von Micy componirte noch im alten Stile*) ein treffliches Officium des hl. Julian von Le Mans.

(† 1029) Fulbert von Chartres verfaßte Responsorien, Hymnen und Sequenzen.

(† 1031) Robert, König von Frankreich, dichtete schöne Responsorien, die Fulbert in Musik setzte. (Schon merkliche Abweichungen vom alten Stil.)

(† 1040?) Guido von Arezzo vervollkommnete die Notenschrift durch sein Liniensystem; in ihr schrieb er die gregorianischen Melodien. Ehrenvoller Empfang bei Papst Johann XIX. Er verfaßte außer andern Abhandlungen den Micrologus, das praktischeste Handbuch des Chorals im Mittelalter.

(† 1054) Der hl. Papst Leo IX. componirte viele Gesänge (offic. S. Gregorii, Odiliae etc.) u. A. auch ein viel verbreitetes Gloria.

(† 1054) Hermanus Contractus (der Gelähmte), Mönch von Reichenau, Dichter, Componist, Theoretiker, Mathematiker, Historiker (Alma redemptoris; Salve regina).

(† 1091) Wihelm, Abt von Hirschau, vorher Mönch in St. Emmeran in Regensburg, wo eine blühende Schule war, verfaßte einen größeren, gelehrten Tractat und that als Abt viel für Liturgie und Choral.

(† 1153) Der hl. Bernhard, Abt von Clairveaux, unternahm größere Arbeiten, um für die Cistercienserklöster einen guten Choralgesang zu erhalten. Man schreibt ihm oder einem seiner Schüler ein interessantes Tonale zu. Er componirte auch ein Officium und Hymnen, die aber an den Gebrechen der liturgischen Producte seiner Zeit leiden. Die Cistercienser schlossen sich, in Folge ihres conservativen Characters gegen die Bewegungen und liturgischen Neuerungen späterer Zeit ab und bewahrten die gesanglichen Einrichtungen, die sie im 12. Jahrhundert beim Entstehen ihres Ordens vorgefunden, ohne Aenderung. Der gleiche Ruhm, den Choral lange Zeit unverfälscht erhalten zu haben, gebührt den Carthäusern. Im 13. Jahrhundert ergriff der neugegründete Orden der Dominikaner die Pflege des Chorals mit großem Eifer und bewahrte die Melodie gut, so daß seine alten Chorbücher eine wichtige Choralquelle sind.

(† 1173) Adam vom Kloster St. Viktor in Paris, wohl der erste Sequenzendichter; seine Poesien sind ausgezeichnet durch den Reichthum der Gedanken und Bilder, Glanz der Sprache und Lebhaftigkeit der Empfindung. Die schönsten seiner Sequenzen sind durch Gueranger's „Kirchenjahr“ allgemein bekannt.

(† 1179) Die hl. Hildegard, Aebtissin vom St. Rupertsberge bei Mainz; sie wurde auf übernatürliche Weise in das Verständniß des Gesanges eingeführt. Ihre (70) Compositionen sind durch erhabenen Schwung und jubilirenden Reichthum den ältesten Choralmelodien verwandt.

---

*) »Non enim mihi placet quorundam musicorum novitas, qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omnino dedignentur auctores.« (Vita Juliani).

Zum Besten, was für die Liturgie im 13. Jahrhundert geschaffen, gehört das Officium vom Frohnleichnamsfeste, von Christi Verklärung und Maria Heimsuchung, welche Officien daher auch im Brevier geblieben sind. Die Melodien vom erstgenannten Officium sind aus älterer Zeit, weil man damals nicht mehr zu componiren verstand.

(c.) Vom Beginn des 14. Jahrhunderts ist der Eifer für den Choral nicht mehr so allgemein. Die Liturgie wie das ganze kirchliche Leben stehen nicht mehr auf ihrer früheren Höhe. Der schwerste Schlag für den Choral war die Einführung der Mensuralmusik, damals mit allem Reiz der Neuheit ausgestattet. Die vielen Sequenzen, die man componirte, waren oft recht tief empfunden, aber ohne liturgische Form und Bedeutung. Sie nehmen ganz die Liedform an. Das deutsche Kirchenlied entwickelt sich aus ihnen und feiert in den nächsten Jahrhunderten seine schönste Blüthenperiode. Die Chorbücher sind oft flüchtig, schlecht geschrieben, meist ohne Rücksicht auf die nothwendigen Notenformen und Notengruppen. Die Melodien weichen theilweise schon von einander ab.

(† 1215) Innocenz III. verfaßt die Pfingstsequenz: Veni Sancte Spiritus.
(† 1306) Jacopone da Todi: Das Stabat mater.

Die musikalischen Traktate umfassen meist die Musica plana und mensurabilis zusammen. Zu nennen sind: Engelbert, Abt von Admont (14. Jahrhundert), Franko von Köln, Mensuralist (13. Jahrhundert), Elias Salomon, ein Kleriker von Perigord (1274), Johann von Muris, Lehrer an der Sorbonne (1370), Marchettus von Padua (14. Jahrhundert), der Benedektiner Adam von Fulda († 1460), Gaforus in Mailand († 1522), Glareanus (Heinrich Lorit von Glarus), Professor in Zürich († 1562).

III. Periode des Niederganges 1600—1800.

„In den älteren Handschriften zeigen die Gesänge bis zum 16. Jahrhundert eine wahrhaft frappante Uebereinstimmung; die vorkommenden Abweichungen beziehen sich meistens nur auf Einzelheiten. Erst mit jener Zeit, da überhaupt das innige Verständniß des kirchlich Ueberlieferten sich mehr und mehr verlor, als besonders die neuere Musikweise die Oberhand gewann, als man an verschiedenen Orten in willkürlichster Art die unverständlich gewordenen Gesänge zu kürzen sich unterfing, da erst begann die Abweichung im liturgischen Gesange eine immer größere zu werden"*). Die jener Zeit eigene Mißachtung der mittelalterlichen Ueberlieferung ist bekanntlich eine Aeußerung der humanistischen Zeitströmung. Die Praxis des Choralgesanges sank außerdem aus innern, im kirchlichen Leben liegenden Gründen. Die spät mittelalterlichen Auswüchse und Verwilderung (matte Sequenzen, Hymnen, gereimte Antiphonen rc.) drückten den Choral auch in der Werthschätzung herab. So kam es, daß man viel an eine Bearbeitung des Chorales dachte, wodurch er in eine dem Zeitgeiste mehr entsprechende Form gebracht würde. Die neuentstandene Buchdruckerkunst erwies sich auch diesem kirchlichen Bedürfnisse dienstbar. Es entstand eine rege Thätigkeit in den Druckereien fast aller Länder (Rom, Venedig, Turin, Grenoble, Lyon, Toulouse, Besançon, Dijon, Paris, Rennes, Utrecht, Antwerpen, Mainz, Kempten, Augsburg, Dillingen, Krakau rc.). Der Ausgaben von Folianten, Gradualien wie

*) Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche. 1870. Seite 387.

Antiphonarien, sind so viele, daß man sich auf die ungeheure Größe des Absatzes kaum zu schließen getraut. Viele dieser Ausgaben sind wahre typographische Prachtwerke. Da sie alle mehr oder weniger subjektive Bearbeitungen und Kürzungen der alten Choralmelodie sind, stimmen sie nicht miteinander. Sie haben darum auch nur historischen Werth mit alleiniger Ausnahme des 1615 aus der medicäischen Druckerei in Rom erschienenen Graduale. Dasselbe steht im Zusammenhang mit den durch das Tridentinische Concil veranlaßten Reformen der liturgischen Bücher und enthält, wie der Titel besagt, einen auf Geheiß Paul's V. reformirten oder bearbeiteten Gesang.

Eingehendere Aufmerksamkeit und Arbeit widmete man dem Choral in Frankreich, leider nicht zu seinem Gedeihen. Man schrieb viele Tractate, die manches Wissenswerthe enthalten (Eveillon, Millet, Jumilhac, De la Feillée) und veröffentlichte Choralwerke. Am Thätigsten war Nivers, königlicher Kapellmeister Ludwigs XIV. Dieser war fest überzeugt, daß der Choral einer fundamentalen Umarbeitung bedürfe und ließ sie ihm auch angedeihen. Dabei genoß er großes Ansehen und beherrschte durch seine vielen Editionen seine Zeit. Die Ausgabe von 1697, welche ein königliches Privileg hatte, diente als Vorbild für viele andere. In ganz Frankreich warf man die römische Liturgie bei Seite und richtete sich Missale und Brevier nach eigenem Gutdünken ein. Für die neugemachten Texte wurden Choralmelodien im Stil und Geschmack der Zeit componirt voll erhabenen Pathos. Bekannt sind als Componisten dieser Zeit: Dumont († 1684), königlicher Kapellmeister, und Leboeuf, Cantor der Cathedrale von Auxerre. Die Hymnen rühren von Santeuil, Letourneux, Cofie u. A. her.

Im 18. Jahrhundert werden die Ausgaben seltener und zusehends schlechter. Das vorige Jahrhundert hatte prachtvoll ausgestattete Folianten geliefert, dieses gab jämmerliche Compendien.

Von literarischen Arbeiten dieses Zeitraumes sind zu nennen:

Bona, Cisterz. Cardin.: divina psalmodia.

Jumilhac, gelehrter Mauriner: La science et la pratique du plain-chant, 1674.

Gerbert, Abt von St. Blasien, mit zwei Werken: de cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, Geschichte des Gesanges, und: Scriptores ecclesiastici de musica sacra, die Choral-Theoretiker.

Viel Interessantes findet sich in historischen Quellenwerken, z. B. des Thomasi. An Hymnen ist das 16. und 17. Jahrhundert reich; sie sind oft geistvoll und schwungreich, haben aber große liturgische Mängel und sind ungeschickt für den Gesang, ihre Hauptbestimmung. Sie verhalten sich zu den alten Hymnen wie ein Bild von Caravaggio zu einem von Fiesole, oder einer alten Mosaik.

Die Restauration (seit 1845 ungefähr).

Die Restauration des Choralgesanges erhielt durch den Abt Guéranger von Solesmes Anstoß und Begründung. Als er in seinen Institutions liturgiques (1840—41) die Schönheit der römischen Liturgie gezeigt hatte, erhob sich ein neuer Eifer auch zur Erforschung des Chorals. Eine große

Menge Schriften erschien in Frankreich. Der berühmte belgische Jesuit Lambillotte gründete seine gelehrten Arbeiten auf einen Satz Guérangers. Die Entdeckung und Veröffentlichung des berühmten Manuscriptes von St. Gallen, vermuthlich eine vom Sänger Romanus mitgebrachte Abschrift, und das von Danjou gefundene Manuscript von Montpellier gaben der historischen Forschung die rechte Richtung. Der angesehenste Prälat Frankreichs, Cardinal-Erzbischof Gousset, um die Restauration der römischen Liturgie hochverdient, ernannte eine Commission von ausgezeichneten Choralkennern (Alix, Bonhomme, Tesson &c.), um nach den alten Quellen ein Graduale zu ediren. Dasselbe (bei Lecoffre in Paris erschienen) war vom größten Einfluß auf die Klärung der Ideen.

Ziemlich unabhängig von der französischen Forschung arbeiteten in Deutschland einige wenige, aber solide Choralkenner: Hermesdorff, Schlecht, Schubiger. — Sehr große Verdienste um die Pflege des Chorales hat, wie bekannt, der deutsche Cäcilienverein. Die Handbücher zur Erlernung des Choralgesanges, voran Magister choralis von Haberl und Choral und Liturgie, von einem Beuroner Mönche, sind bekannt. Die jüngsten Arbeiten auf diesem Gebiete sind die Publikationen von Dom Pothier, Benediktiner von Solesmes, Schüler von Gueranger. — Von größter Bedeutung sind die Verfügungen, welche die hl. Ritencongregation im Verlaufe der letzten 15 Jahre in Sachen des Choralgesanges getroffen hat. Unter ihrer Leitung wurde das Graduale der medicäischen Druckerei zugleich mit einem Antiphonarium der Lichtenstein'schen Officin (Venedig 1585) neu aufgelegt, als offizielles Buch erklärt und zur allgemeinen Annahme wiederholt und dringend empfohlen. Dadurch erhalten die Reformbestrebungen nach ihrer praktischen Seite hin wohl ihren Abschluß.

Zweites Kapitel.

Zur Characteristik der Choraltonarten.

Ueber den characteristischen Ausdruck der Choraltonarten ist Mancherlei geschrieben worden. Während die Einen zu viel davon zu erzählen wußten, läugneten die Andern die Ausdrucksfähigkeit der Choraltonarten gänzlich. Es müssen aber doch Melodien, welche auf so verschiedenen Grundlagen beruhen, wie die acht Tonleitern sind, auch verschiedenes Wesen haben. Schon der hl. Augustin erfuhr an sich die Uebereinstimmung und Wechselwirkung verschiedener Seelenstimmungen und Melodieformen (Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Conf. X, 33). Die Alten, denen gewiß ein Urtheil hierüber zuzutrauen ist, schrieben einem jeden Modus eine besondere Art und Individualität zu. Guido von Arezzo sagt, daß geübte Musiker sofort die Eigenthümlichkeit und unterschiedene Physiognomie der Tonarten erkennen, ähnlich wie ein Völkerkundiger den Griechen, Spanier, Deutschen herausfinde. Ueberdies schließe sich die Verschiedenheit der Tonart der Ver-

schiedenheit der Gemüthsart an, daher Einer mehr Gefallen findet an den weiten Sprüngen des dritten Tones, ein Anderer das Wonnigliche, das im sechsten Ton liegt, vorzieht, während einem Andern das fröhliche Schwätzen des siebenten Tones mehr gefällt, und wieder ein Anderer das liebliche Wesen des achten Tones erwählt (Micr. 14). Bekannt sind die Verse des Mönches Adam von Fulda:

Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintum da laetis, sextum pietate probatis;
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

Jeglichem ist der Erste, doch Traurigen dienlich der Zweite;
Heftig schreitet der Dritte; einnehmend und schmeichelnd der Vierte;
Fröhlichen biete den Fünften, den Sechsten in Sanftmuth Bewährten;
Lasse den Siebten der Jugend, den Letzten jedoch den Weisen.

Verwandt ist folgende Characterisirung:

Primus gravis, secundus tristis, tertius mysticus, quartus harmonicus, quintus laetus, sextus devotus, septimus angelicus, octavus perfectus.

Der Erste ernst, der Zweite traurig, der Dritte mystisch, der Vierte melodiereich, der Fünfte fröhlich, der Sechste andächtig, der Siebente engelhaft, der Achte vollkommen.

Das Mangelhafte an diesen und ähnlichen Beschreibungen, wodurch sie auch in Mißcredit gekommen sind, ist, daß sie von dem Vielen nur Eins nehmen, oder lakonisch in ein Wort zusammenzufassen suchen, was nach manchen Seiten auseinandergeht; denn ein jeder Modus erstreckt sich über das weite Gebiet des menschlichen Gefühlslebens, während das Eine und Gemeinsame, das man bei jedem fühlt, etwas rein Musikalisches ist, das man nur mit Worten umschreiben und in Bildern andeuten kann. Unterscheiden wir das Eigenthümliche einer jeden Tonart in dreifacher Hinsicht:

1. Intervallenverhältnisse der Scala und die über ihr gebildeten Grundtypen der Melodieformen;

2. Der aus diesen beiden sich ergebende Rhythmus;

3. Die Beziehung oder Verwandtschaft der Melodien zu den Bewegungen des Gemüthes oder den Affecten.

Vor allem sollte man nicht dem einen Kirchenton den Ausdruck der Freude, einem andern den der Trauer zuschreiben. In einem jeden gibt es helle, fröhliche, aufjubelnde Weisen; ein jeder kann ernst und still betrachten, trauern und klagen; aber jeder thut es auf eigene Art. Gerade wie der strebende Jüngling, die zarte Jungfrau, der feste ruhige Mann alle Töne der weiten Scala der Seelenstimmungen in sich vernimmt, wie alle Temperamente lachen und weinen, aber anders und anders, so auch im Choral.

Der erste Modus hat unter seiner Finale den starken Ganzton c d, über derselben die kleine Terz, durch welche die Melodie innerlich affectvoll wird; der Ganzton dieser Terz liegt aber unten, so daß das Innige, Weiche der kleinen Terz eine glückliche Vereinigung von Kraft und Festigkeit erhält, welche durch die zur Dominante a hinaufführenden zwei Ganztöne noch verstärkt wird. Durch den dorischen Schluß wird die Melodie ernst und fest und zugleich tief empfunden, innerlich. Der dorische Ton singt und fühlt

wie ein Mann im Vollbesitz der Kraft: ruhig, fest, edel. Er ist, wie der Mönch Adam sagt, zu Allem gleich gut verwendbar, zur einfachen oder reichen Antiphon des Officiums, wie zum jubelvollsten Meßgesang. Seinen ganzen Melodiereichthum, seine stolze Pracht entfaltet er im Offertorium Stetit Angelus (Engelfeste); mehr Majestät und Erhabenheit verbunden mit dem Ausdruck unaussprechlich seliger Wonne hat das Offertorium von Christi Himmelfahrt. Ueberaus lieblich und zarter Freude voll singt das Graduale: Praevenisti (Commune Abbatum). Ganz andere Töne schlägt am Sonntag Quinquagesima der drangvolle, mit Ungestüm flehende Introitus: Exurge an. Wiederum anders, wie mit zarter, klagender Wehmuth vermischt, singt der hl. Stephanus im Introitus: Sederunt sein Gottvertrauen aus. Welche Gebetsinnigkeit in den einfachsten Modulationen leben kann, zeigen die schlichten Antiphonen vom Charfreitag: Ait latro; Cum conturbata fuerit.

Der zweite Modus hat als abgeleiteter viel mit dem ersten gemein. Eigenthümlich ist ihm die Art des Untertauchens in die Unterquart mit d c a, welche Töne mit der Terz über der Finale Melodien von unvergleichlichem Wohllaut bilden. Wegen seiner starken Intervalle, die um die kleine Terz d f gelagert sind, eignet sich diese Tonart sehr wohl zu ernsten Weisen, nicht weniger aber auch zu einem triumphirenden Jubelgesang, wovon der Introitus: Me exspectaverunt (Com. Virg. Mart.) ein unübertreffliches Beispiel ist. An Epiphanie, an welchem Tage der neugeborne Heiland als König der Heidenwelt der ganzen Schöpfung sich offenbart, rauscht der Introitus: Ecce advenit mit wahrhaft königlicher Pracht und Majestät einher, mit einer ruhevollen Kraft, die ganz einzig ist. Freudiges Gottvertrauen und hl. Begeisterung belebt die frischen, schwungvollen Melodien vieler Introitus, wie Dominus illuminatio, Dominus fortitudo (4. und 6. Sonntag nach Pfingsten). Zu vollem Jubel erhebt sich diese Stimmung im Offertorium: Anima nostra (Unschuld. Kindlein); das zarte, duftige: Tollite am Vorabend von Weihnachten zeigt den Reichthum dieser Tonart nach einer neuen Seite hin. Verwandt damit ist das liebliche: De profundis (24. Sonntag nach Pfingsten).

Die phrygische Tonart ist durch den Halbton über der Finale ausgezeichnet. Die Einwirkung des Schlußtones macht sich mehr als in anderen Tonarten durch alle Melodietheile bemerkbar. Dieser Modus hat die stärksten Affecte; er ist am meisten der aus einem tiefinnerlichen Empfinden quellende Ton, seien es nun zarte, innige Gefühle, oder starke und mächtige, ja heftige Bewegungen. Der Rhythmus ist nie hastig, springend, sondern immer ein weiches, sanftes Gleiten. Die Töne müssen perlend verbunden sein und glatt fließen.

Im dritten Ton ist das weite Intervall e c durch die Terz g in zwei Theile getheilt; während im untern sich die Melodie weich und mild bewegt, strebt sie im obern mit einem gewissen, raschen Schwung zur Dominante und umkreist sie in mannigfachen Tonfiguren, oft mit einer gewissen Vehemenz und Hartnäckigkeit (tertius iratus), wie an dem Offertorium: Deus tu convertens (2. Adventsonntag) und ähnlichen zu beobachten ist. Die Offertorien des dritten Tones sind meist großartig angelegt, z. B. die beiden an Apostelfesten: Mihi autem, und Constitues, welches letztere sich schon in der kühnen Intonation als Heldengesang ankündigt. Die Introitusmelodien haben mehr süßen Wohllaut und wohlthuende, gerundete, liebliche Bewegung.

Das Offertorium: Filiae regum, wohl das schönste im dritten Ton, ist mit orientalischer Pracht und Reichthum ausgestattet, ein Brautlied voll heiliger Innigkeit und Gottseligkeit.

Der vierte Ton ist der vollkommenste Ausdruck der phrygischen Tonart. Die Modulationen sind immer in der Nähe der Finale gruppirt; die Melodie hat daher gewöhnlich einen nur geringen Umfang; es liegt in ihr aber eine unergründliche Tiefe. Hier offenbart sich vielleicht am klarsten der Unterschied zwischen antikem und modernem Melodiegefühl. Wir schreiten in die Weite, gehen mit großen Schritten, haben immer Anderen zu verkündigen, was wir fühlen, und denken, es müsse uns Jemand zuhören, denn es ist an einen Hörer adressirt. Die alte Melodie ist reine Empfindung; das Herz ist voll; es quillt über. Der melodische Gedanke, das Singen, Jubiliren tritt hervor, mag es Jemand hören oder nicht. Sie ist die unbewußte, selbstlose Aeußerung des innerlichen Lebens.

Außer dem kleinen Umfang fällt beim vierten Ton auch eine gewisse Unregelmäßigkeit im Melodiebau auf, sowohl bezüglich der Dominante als der Schlüsse in den Untergliedern. Die Melodie gleitet ohne Pause, ohne merkliche Gliederung, von innerer Kraft getrieben voran, bis sie in eine Finale einströmt, gleichsam tief aufathmet. Die Bewegung ist gerundet, glatt; auf kleinstem Raume macht sie graziöse Wendungen ohne Bruch, ohne Ecke oder Kante, ohne schwächere Glieder; jeder Ton ist dem andern gleich, voll, rund und stark.

Ein eigenthümlicher Gesang, der ausgeprägteste Typus des vierten Tones, ist der Introitus des Osterfestes: Resurrexi. In ihm ertönt die Kraft des Auferstandenen, der ruhig, mit göttlicher Würde, aus dem Grabe emporschwebt. Während wir an Epiphanie die festlichen Freudenbezeugungen der ihren Herrscher begrüßenden Menge zu hören vermeinen, ist hier der Gott-Mensch ganz allein. Wenn man diesen Gesang eingehender studirt, kommt man zu Vorstellungen und Gedanken über die Auferstehung, welche stark contrastiren mit den Darstellungen, wie sie seit der Renaissance in der Malerei üblich sind, wo der Heiland aus seinem Grab aufstürmt wie ein Held, dem eine kühne That gelungen.

In den Offertorien wächst die Melodie an Umfang und innerer Größe. Das schöne Offertorium: Intonuit vom 3. Ostersonntag ist ganz dramatisch, reich und anschaulich. Die Offertorien von Ostern und Pfingsten gehören zum Schönsten, wohl aber auch zum Schwersten, was das Graduale bietet; sie sind erhaben und schwungvoll. Die Offertorien von Weihnachten: Tui sunt coeli, Laetentur coeli scheinen eine überfließende Seligkeit mehr in ruhiger, süßer, sanfter, Welle an Welle sich ergießender Melodie auszusprechen.

Der vierte Ton erfordert die meiste Uebung, sowohl wegen seiner feinen Formen und seines Rhythmus, als auch wegen des nicht immer leichten Verständnisses. An seinen Melodien erfreut sich der Sänger im stillen Studium, während er sich sagen muß, daß die Mehrzahl der Gläubigen im Gottesdienst davon unberührt bleiben wird.

Der fünfte Ton ist fast in allen Stücken das Gegenbild des vierten. Er hat als Hauptintervalle f a c, ist somit der modernen Durtonart verwandt. Er klingt hell, offen. Die Bewegung ist rasch; die Formeln haben viel Eleganz, die einzelnen Glieder sind hübsch, sangbar, schlagen ein, wie man sich auszudrücken pflegt. Die Melodien sind aber ohne die mystische

Tiefe und das affective Leben des phrygischen Modus. Er verkündet nach außen hin Jubel und helle Freude (Quintum da laetis), z. B. Introitus: Loquebar (Comm. Virg. M.); Ecce Deus, Deus in loco (9. 11. Sonntag nach Pfingsten). Aehnlichen Ausdruck heiliger Fröhlichkeit haben auch die Communionen, unter denen: Laetabitur (Mart. Temp. Pasc.) und: Qui mihi ministrat (Mart. non P.) und vor allen das ganz dramatische: Quinque prudentes virgines (Com. Virg.) zu nennen sind. Das Offertorium: Reges Tharsis erscheint als die reichste und farbenprächtigste Blüthe vom Stamme des fünften Tones. Für die einfachen Modulationen des Antiphonale scheint er (wegen des melodisch leeren Klanges der Hauptintervalle) ungeeignet zu sein; man findet nur sehr wenige Antiphonen des fünften Modus. Auch Offertorien sind nicht häufig. Dagegen ist er in Gradualien mit Vorliebe gebraucht, und zeigt sich fast unerschöpflich an immer neuen und immer lieblichen, oft bezaubernden Variationen der wenigen Grundformen.

Der sechste Ton hat den Grundcharacter seiner Haupttonart. Da wo er sich viel in der Unterquart bewegt, nähert er sich dem innerlichen, tief weihevollen Wesen des ersten Modus. Wie in diesem herrscht im 6. Tone der männliche Ernst und die sichere Festigkeit. In ihm vernimmt man Würde und Innigkeit, das Flehen einer Seele, die von irdischen Dingen abgelöst, in mystischer Gottesruhe, in unstillbarer Sehnsucht, nach dem Ueberirdischen verlangt (Sextum pietate probatis). Die österliche Freude ist sehr schön ausgedrückt in der Communion: Pascha nostrum, erhabene Würde im: Mitte (Dom. in Albis). Reicher an Melodie, glänzend und voll jubelnder Freude ist das Offertorium: Gloriabuntur. Mehr in der Mitte steht das männliche, ernst-schöne: Desiderium (Comm. Abb.).

Der siebente Ton hat wiederum die große Terz unten, die kleinere oben g h, h d. Das Aufsteigen durch einen Halbton nach c und von diesem, das sonst ein melodischer Ruhepunkt ist, weiter durch einen Ganzton zur Dominante d scheint ihm eine frische, oft kühne, kecke Art zu verleihen. Seine Bewegung ist rasch, leicht; sein Ausdruck jünglingfrisch (Septimus est juvenum; — angelicus). So steht er oft bei Texten, die eine festliche Ankündigung, eine freudige Erwartung, eine Äußerung froher Freude enthalten, z. B.: Puer natus, Facta est (Weihnachten); Populus Sion (2. Adventsonntag); Factus est (Pfingsten). — Die genannten Eigenthümlichkeiten behält er auch, wo er sehr zart und innig modulirt. Er liebt aber auch kühn aufsteigende Bewegungen, weit hinausragende Spitzen und mächtige Schritte (vergl. Graduale: Laetatus sum vom 4. Fastensonntag). Schwungvolle, jugendlich frische Melodien sind die Gradualien: Audi filia (S. Caecilia) und: Clamaverunt (Comm. plur. Mart.).

Der achte Ton hat als Hauptintervall die Quart g c. Hier bewahrheitet sich der Ausspruch des Mönches Aurelian: Symphonia diatessaron princeps, das vorzüglichste Intervall ist die Quart. Das characteristische Intervall des achten Tones ist groß, so daß man mit ihm weite, melodische Bogenlinien spannen, und nicht zu weit, daß man es auch ohne Zwischenstufe erreichen und langsam durch die lieblichen Mitteltöne hinabgleiten kann. Zu diesem schönen Intervalle kommen als Gegenstück die Unterquart, in welche die Melodie oft feierlich hinabsteigt, oft leicht, in eleganter Bewegung untertaucht, und die Töne über der Dominante als sublimer Gipfel- und Glanzpunkt. In den Offertorien hat man meist alle drei Gruppen zusammen.

Der achte Ton schreitet ruhig, majestätisch einher; seine Melodien sind weit, groß, feierlich, festlich. Kein anderer Ton scheint so regelmäßig zu sein in seinem Bau, so übersichtlich in seinen Formen, so reizend und klangreich in seinen Einzelgliedern. Wie einen königlichen Prachtmantel entfaltet er in den Offertorien den unerschöpflichen Reichthum seiner Melodien. Während er mit seinen farbenprächtigen Blüthen in allen Formen Antiphonale und Graduale füllt, erweist er sich einzig für das Gradualresponsorium selber spröde. Der achte Modus hat die gleichen Töne wie der erste; er ist aber von ihm durch seine Finale und Tongruppirung so viel wie nur möglich verschieden.

Um eine Vorstellung von dem Reichthum des achten Modus zu erhalten, vergleiche man nur innerhalb der einen Melodieform des Offertoriums bei übereinstimmenden Grundlinien der Melodie die Verschiedenheit der Modulation und des Ausdruckes in folgenden Gesängen: Elegisch klagend tönt: Elegerunt (St. Stephanus); trostlose Verlassenheit verkündet: Improperium (Palmsonntag). Man vergleiche den zarten, weihevollen Gruß: Ave (4. Adventsonntag). Das hochfestliche: Assumpta est (Maria Himmelfahrt), die Freude der Choralsänger; das großartige, starke: Portas coeli (3. Pfingstsonntag), das noch schwungvollere Benedictus (Samstag der Osterwoche) und viele andere, immer neue und schöne Melodien (Inveni im Com. Mart. Pont.; Angelus am 2. Ostertag; Precatus est, Immittet, Si ambulavero, 12. 14. 19. Sonntag nach Pfingsten; Oratio mea, Vigil von S. Laurent.).

Es ist nun allerdings angenehm, die verschiedenen Arten von Melodien prüfend mit einander zu vergleichen. Es ist aber nur möglich, nachdem man die Melodien selbst kennen gelernt hat, deren Verständniß sich erst dann erschließt, wenn der liturgische Jahreskreis schon eine größere Zahl derselben gebracht hat. Vor Allem beschäftige man sich mit der einzelnen Melodie, lausche auf ihr Leben, beobachte ihre Eigenthümlichkeit, befrage sie um ihr melodisches Geheimniß.

Drittes Kapitel.

Der Choral in ästhetischer Beziehung.

1. **Zur ästhetischen Würdigung des Chorals gehört die Werthschätzung der diatonischen Modulation und des freien Rhythmus.** Ueber das Erstere genügen die früheren Bemerkungen; die **Bedeutung des freien Rhythmus im Allgemeinen** erläutert schön folgende Stelle (Abt Wolter, Psallite, B. I. pag. VIII): „Die Psalmen sind vom hl. Geiste durchhauchte Erzeugnisse der Poesie, aber jener urwüchsigen Poesie, wie sie mit frischer, mächtiger Triebkraft hochbegabte Culturvölker in ihrer Jugendperiode hervorzubringen pflegen. Nur diese in ungebundenem Rhythmus, frei von den Fesseln des Silbenmaßes und des Reimes dahinwogende Dichtung, die statt jener Nothbehelfe in ihrer Sprache selbst eine uns kaum mehr verständliche Fülle von Musik besitzt, vermag, wie es Cult und Gebet erheischen, bis in den tiefsten Grund der Seele zu dringen,

mit heiliger Gewalt ihre innersten Gefühle zu wecken, alle ihre Empfindungen über Natur und Erde emporzuheben, gleichwie nur der freie Strom heiliger Beredtsamkeit das Menschenherz erfaßt, und eine metrische und gereimte Predigt wirkungslos, wahrhaft ungereimt sein würde. Die gebundene, künstlich abgemessene Poesie mag ergötzen, auch rühren; die ungebundene poetische Schöpfung wird erschüttern, bewältigen, besiegen. Erstere ist einem Spiel und Tanz, letztere einem Heldengang vergleichbar. Sie entspricht dem Erhabenen, ziemt dem Culte als die würdigste Form für die Sprache des Unendlichen an das Geschöpf und für den Verkehr des Letzteren mit dem Schöpfer. — Dem künstlichen Gesang steht der natürliche geradeso gegenüber, wie der künstlichen Dichtung die Naturpoesie." (Vgl. auch Choral und Liturgie pag. 83, wo unter Anderem Folgendes:)

„Die gute Prosa in ihrer vollkommenen Ausbildung hat den ganzen Reichthum sprachlicher Formschönheit und rhythmischen Wohlklanges, nur statt durch conventionelle Gesetze durch das wunderbare, vom Schöpfer dem Menschen verliehene, natürliche Urtheil des Ohres geregelt. Ebensowenig wie die freie Rede entbehrt die natürliche Musik der formellen Schönheiten, welche die künstliche besitzt. Ihre Noten haben allerdings einen festen Werth, aber keinen gemessenen, sondern durch den Gehalt der betreffenden Silbe oder musikalischen Formel gegebenen. Ihre Sätze sind geregelt und abgetheilt, nicht nach Taktstrichen, sondern nach den Einschnitten des textlichen oder musikalischen Gedankens."

Die beiden Citate besagen, daß der freie Rhythmus an sich eine vollkommene, der höchsten Schönheit fähige und die für das Heilige passendste Form ist. Ob nun die einzelnen Melodien jenen Grad der Vollkommenheit wirklich erreichen, den ihnen ihre Kunstform möglich und erreichbar macht, ja nahe legt, ob sie als vollendete Kunstwerke gerechnet werden können, kann nur die Betrachtung der Melodien selber lehren. Wer aber beobachtet, in welch lieblicher Anmuth und unübertrefflicher Eleganz die Choralmelodie dahinfließt, wie rund und weich und ohne jegliche Härte ihre Formen sich bewegen, wer auch die musikalische Wonne, die nie fehlende Befriedigung gekostet hat, der weiß, daß der Choral herrliche, vollendete Melodien hat.

2. Zunächst ist im Choral zu rühmen der Wohlklang seiner Melodien; auf dem Zauber dieses Wohllautes beruht ja in vorzüglichem Maße die musikalische Schönheit. Was der Reiz klangvoller Vokale, der Reim und die ganze Musik der reinen Sprache im Gedichte ist, das ist in noch höherem Grade in der Musik die Schönheit der Intervalle, das sind die lieblichen, melodischen Klänge. In dieser Hinsicht ist die Melodie des Chorals von bezaubernder Schönheit. Sie kündet sich meist schon in den Intonationen an. Man vergleiche den stolzen Bogen des achten Modus, das liebliche Aufsteigen des dritten.

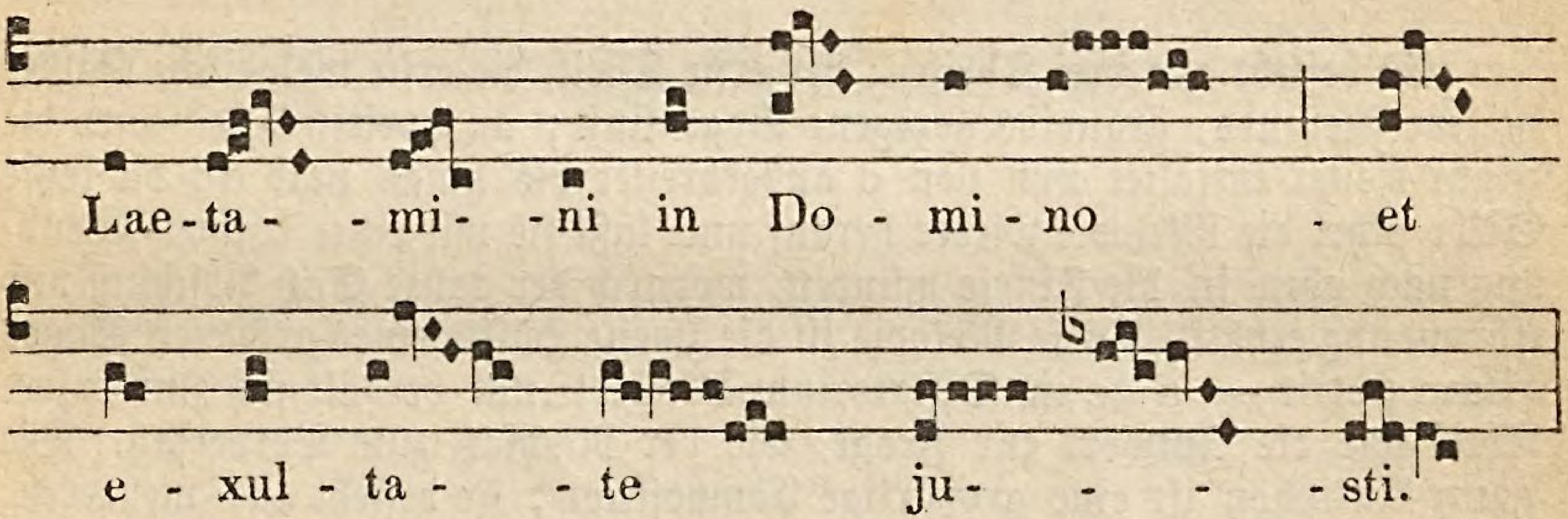
3. Die Choralmelodie ist ausgezeichnet durch eine große Feinheit des Rhythmus, durch Frische und Schwung der Bewegung. Wir glauben, daß der Choral in dieser Beziehung einen bedeutenden Vorsprung vor der modernen Melodie hat.

4. Ein weiterer Vorzug ist der Reichthum der Melodie; die Tonbilder quellen in Fülle aus einem nie versiegenden Born. Wer je in einem feierlichen Gottesdienste die Jubilationen eines Graduale in ruhiger Pracht und den nicht endenden, affectvollen Jubel eines Alleluja vor seinem Geiste vorüberziehen sah, der wird die Melodiefülle des ganzen Choralbuches ahnen.

Dieser Reichthum ist ja gerade so groß, daß man sich die Choralmelodie nur dadurch verständlich machen konnte, daß man sie ärmer und einfacher machte.

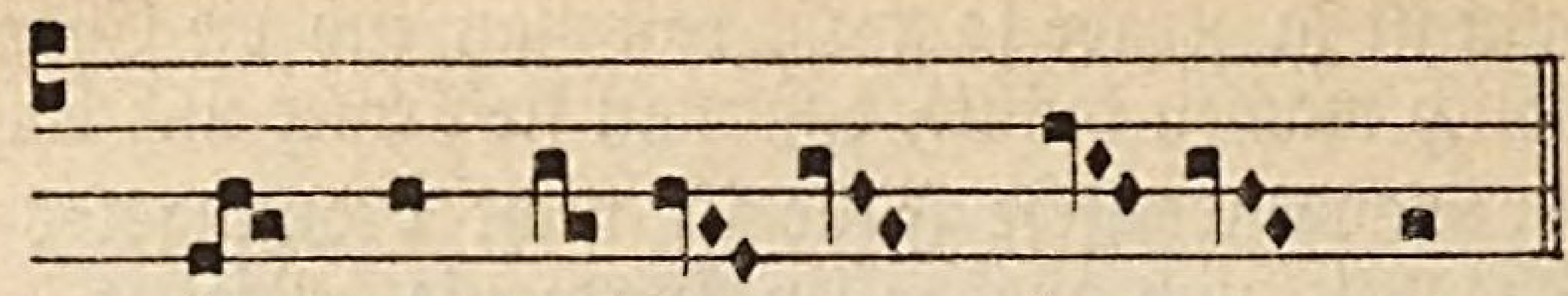
5. Diese verschwenderische Fülle ist nicht ordnungslos hingeworfen, sondern in Schönheit und maßvoller Harmonie entfaltet. **Die Choralmelodie ist ein organischer Bau,** in dem die musikalischen Tonbilder, die Motive, die Bausteine bilden. Der Melodiebau ist freilich ein anderer, als in der modernen Musik. In der Kunst, einen melodischen Gedanken zu variiren, zu verändern, umzugestalten, ihm immer wieder neue Klänge zu entlocken, ist der Choral nicht übertroffen, auch von der modernen Musik nicht, die sich hierin Meister dünkt. Alsdann geht er zu einem neuen Tonbilde über und führt so den Sänger von einer duftigen Blüthe zur andern. Die einzelnen Sätze rundet er ab, bringt sie in gegenseitige Verbindung durch proportionirte Ausdehnung, melodische Entwicklung, Steigerung, Gipfelung oder Gleichordnung und durch musikalischen Gleichklang oder Gegensatz im Abschluß (vergl. S. 58).

Im folgenden Beispiele

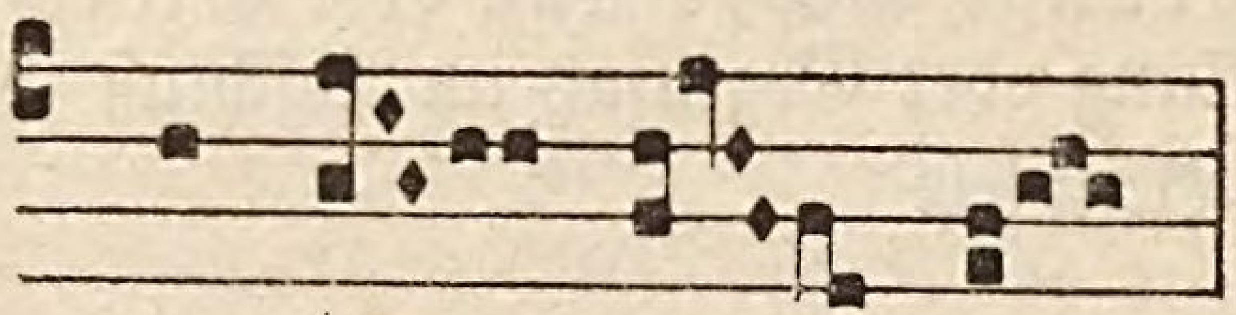


hat das Wort Laetamini auf der zweiten und dritten Silbe sehr schöne, symmetrisch gebaute Melodien, die zugleich vom prächtigsten Wohllaute sind. Auf der Accentsilbe ist die größere Melodie, die auch höher steigt; die folgende Modulation bietet ihr das Gegengewicht. Die erste Melodie steigt drei Töne und fällt drei Töne; die zweite steigt zwei Töne und fällt ebensoviel; die erste endigt mit einer Quart g d, die zweite antwortet mit der Quart f c. Bei Domino kommt nach einem kurzen Uebergange durch einen Podatus ein verwandtes oder wenn man will, dasselbe Tonbild, aber in anderer Lage und erweitert; es ist schwungvoll geworden, und verkündet die jubelvolle Freude im Herrn. Dem entsprechend ist auch das rhythmische Gegengewicht auf der unbetonten Silbe durch eine reichere und gewichtigere Figur gegeben. Zum dritten Mal verändert erscheint das Tonbild über et und kündet mit großer Bewegung den nächsten Gedanken: exsultate frohlocket, an; die Melodie steigt in ähnlicher Weise, wie bei Domino schwungvoll aufwärts, sie hat drei Glieder und endigt in einem Pressus, ebenso die dreigliederige Modulation auf der Endsilbe, beide im Umfange einer Quart. In den beiden Sätzen Laetamini in Domino und exultate justi haben die Eingangs- und Schlußworte Tiefbewegung, die Mittelsätze gleichgebaute, hochaufsteigende Melodien.

Eine ganz andere musikalische Structur hat folgende Stelle aus dem Offertorium der dritten Weihnachtsmesse:



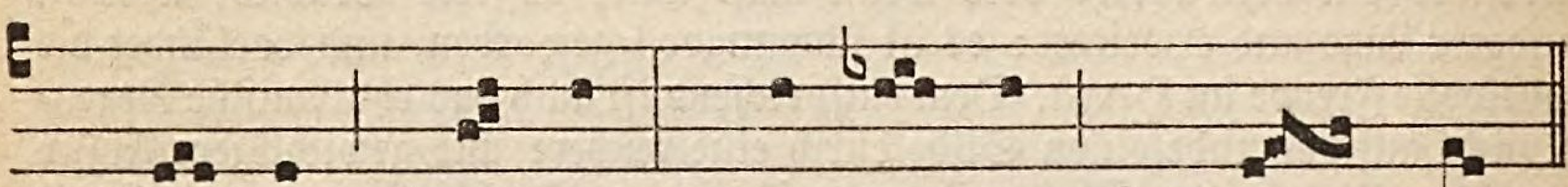
Einfacher können die musikalischen Mittel nicht sein, und doch ist es eine schöne, tiefergreifende Stelle; es ist in ihr eine ausdrucksvolle Steigerung des Affectes enthalten. Der dritte Climacus bildet den Gipfelpunkt, die vorhergehenden führen zu ihm hinan, der letzte kündet durch langsamere Bewegung den Abschluß an. Der Melodie und Tonart entsprechend ist die ganze Bewegung ein weiches, sanftes Uebergehen, Gleiten von Tonfigur zu Tonfigur, in der Stimmung einer von der süßesten Freude in Gott erfüllten Seele. Interessant ist folgendes Bruchstück einer Melodie des achten Tones:



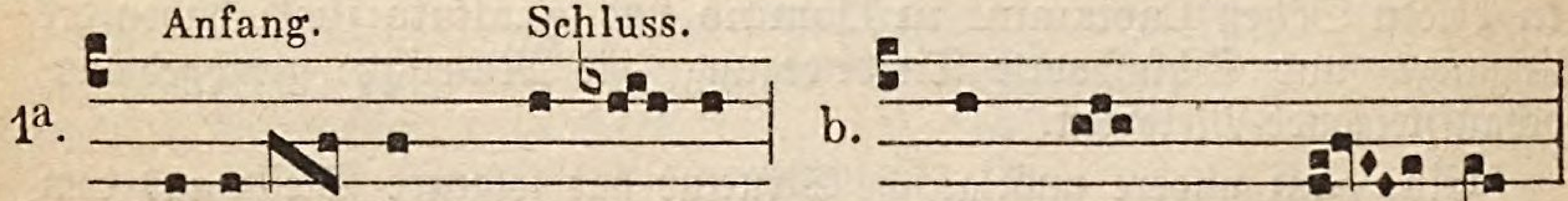
Es besteht aus drei Theilen; der erste Theil, die erste melodische Silbe, ist eine fließende, grandios gezogene Bogenlinie; im zweiten Theil wird die Figur weiter entfaltet und von c ausgebreitet bis hinab nach d; die letzte Silbe führt die Melodie wieder herauf und läßt sie mit einer leichten Wendung nach oben in die Finale münden, wodurch der ganze Satz Abschluß und Abrundung erhält. Diese Melodie ist die zweite Hälfte eines größeren Satzes vitam petiit — a te im Offertorium Posuisti und verhält sich zum ersten Theil wie die Antwort zur Frage, wie der Nachsatz zum Vordersatz. Die ganze Antiphon ist eine großartige Composition; sie besteht aus mehreren, gleichgeordneten Sätzen, die sich wie die Kuppen eines Schneegebirges in majestätischen Formen und großartigen Linien neben einander erheben. Die Weise des ersten Beispiels ist großartig, lebhaft, freudig-rasch, die des zweiten still, heilig, innig, die des dritten ruhig, imposant und groß.

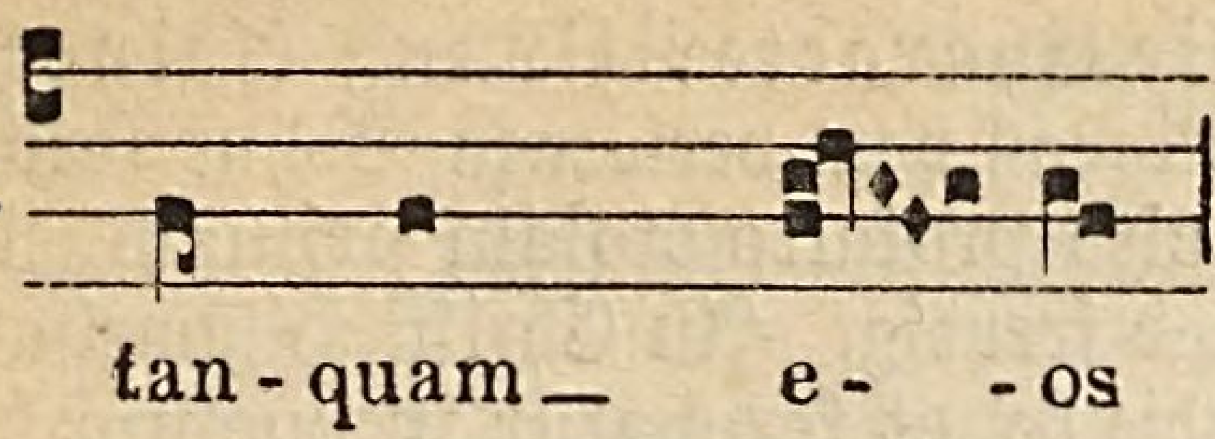
Die Symmetrie der Schlüsse beleuchten folgende Beispiele:

Der Introitus Statuit hat zwei doppelgliederige Sätze. Der erste Halbschluß endigt in der Finale, der folgende Ganzschluß in der Dominante, der zweite Halbschluß in der Dominante, der zweite Ganzschluß in der Finale.



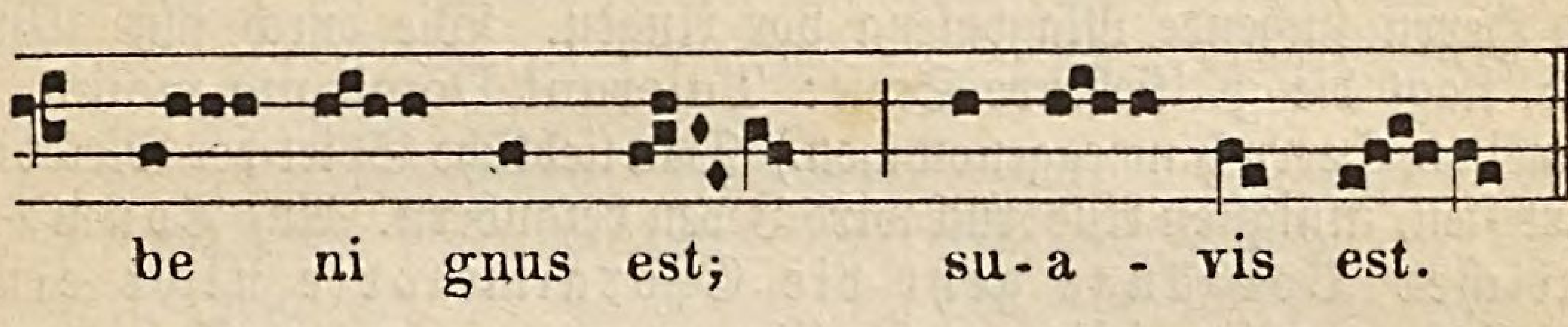
Gleich schön sind die Schlüsse in der Communio Etsi coram hominibus; mit denen sich die eben so gut disponirten Anfänge vereinen.



2a. 

b. 

Das Offertorium vom vierten Fastensonntag beginnt mit zwei Sätzen: Laudate Dominum, quia benignus est; psallite nomini ejus, quoniam suavis est. Die Schlüsse lauten:



Als weitere Beispiele folgen einige schöne Melodien, deren klarer, lichter Bau augenfällig ist.



6. Ein weiterer Vorzug der Choralmelodie ist ihr **enger Anschluß an den Text**. Im Zusammenhange damit steht **ihr reiches affectives Leben**. „Die Melodien spiegeln aufs Genaueste den Sinn des Textes; beide, Text und Melodie, sind stets vollkommen eins, wie aus einem Guß; es ist die innige Verschmelzung von Musik und Dichtung." Der Choral hat **einfache, leichte Figuren** zur **schlichten Erzählung**, **großartige, schwungvolle** für **hl. Begeisterung**, **helle, frische Melodien** zur **Proclamirung** einer freudigen Kunde, **tief empfundene**, contemplative, ganz innerliche Weisen, die den Menschen wunderbar ergreifen und in

Gebetsstimmung versetzen. Auch auf die Characterisirung kleinerer Texttheile geht er ein. In der Antiphon vom verlornen Sohne (dritter Fastensonntag) eilen die Rhythmen bei cito proferte stolam primam (eilig bringet das erste Gewand) eilig, flink und freudig. An Christi Himmelfahrt ist eine anderwärts vielgebrauchte Melodie bei et ferebatur in coelum sehr geschickt gewählt, um das Emporschweben anzudeuten. Ganz originell sind die Antiphonen vom hl. Laurentius. Männlich fest tönt das ad impiissimum tyrannum dixit; nach dem spöttischen versa et manduca erhebt sich der Gesang zu heller Triumphfreude. Der Osterdonnerstag führt uns die den Herrn suchende Magdalena vor Augen. Wie durch süße Thränen lächelnd, klagt die gottliebende Seele: Tulerunt Dominum meum. (Sie haben meinen Herrn hinweggenommen.) Das liebliche Spiel der Melodie mit dem zartesten, innigsten Ausdruck wird Jeden bezaubern. Auf Tonmalerei äußerlicher Vorgänge geht die Choralmelodie nicht ein, sie werden aber zuweilen leise, maßvoll angedeutet. In der Schilderung seelischer Zustände, in der Aeußerung der innern Bewegung aber ist sie unerschöpflich. Da ist ihr Reichthum an Mitteln und Formen ebenso groß, als das Seelenleben reich ist an Stimmungen und Akten. Allerdings ist viel auf Rechnung des Textes zu setzen, es liegt aber immerhin auch viel in der Art, es musikalisch auszudrücken. Die Affekte des Glückes, der Freude, des Gottvertrauens äußern sich entweder in einfachem, schlichtem Bekenntniß, in feuriger Betheuerung, mit dem Ausdruck innerlichen Glückes, überströmender Wonne, stillseliger Freude, oder in lautem Lobpreis, in frohlockender Verkündigung, in hellem Jubel oder im weithin schallenden Triumphlied. Während die eine Melodie in süßer Lyrik sich verliert, erhebt sich die andere zu dramatischer Lebendigkeit. Das liegt meist nicht im Text, sondern in der Melodie. Daher ist die Melodie recht eigentlich der Interpret der kirchlichen Gebetsworte. Wie verschieden ist der Ausdruck des Ad te levavi in Introitus und Offertorium vom ersten Adventsonntag. In dem einen liegt eine unerschütterliche Energie und unbesiegliche Zuversicht, verbunden mit Kampfbereitschaft gegen den Feind der Seele; im anderen ist es mehr die zärtliche, lieberfüllte Hingabe der eines väterlichen Schutzes sicheren Seele. Die bekannte Melodie des Requiem hat in den wenigen Tönen seiner schlichten Modulation eine klar ausgesprochene Stimmung. Etwas gedämpft, milde, weich, ernst, aber nicht düster, quellen die Töne hervor; die sanfte, ruhige Bewegung spricht von einem stillen Ergeben, von der Hingabe an den schwer lastenden Willen Gottes. Lindernder Balsam träufelt mit der Melodie ins Herz. Ganz anders intonirt nach vollbrachtem Opfer die Communio; des Trostes, den die theuren Hingeschiedenen erlangt haben, sicher, stimmt sie hell und freudig an: Lux aeterna.

Man glaube ja nicht, daß die Choralmelodie mit einer gewissen Allgemeinheit des Ausdruckes, Härte der Empfindung oder Sprödigkeit der äußern Form behaftet wäre. Die Gefühlswelt der Liturgie und Ascese ist die reichste, und der Choral ist ihr vollster und vollendetster Ausdruck.

Viertes Kapitel.

Die mittelalterliche Choralmelodie.

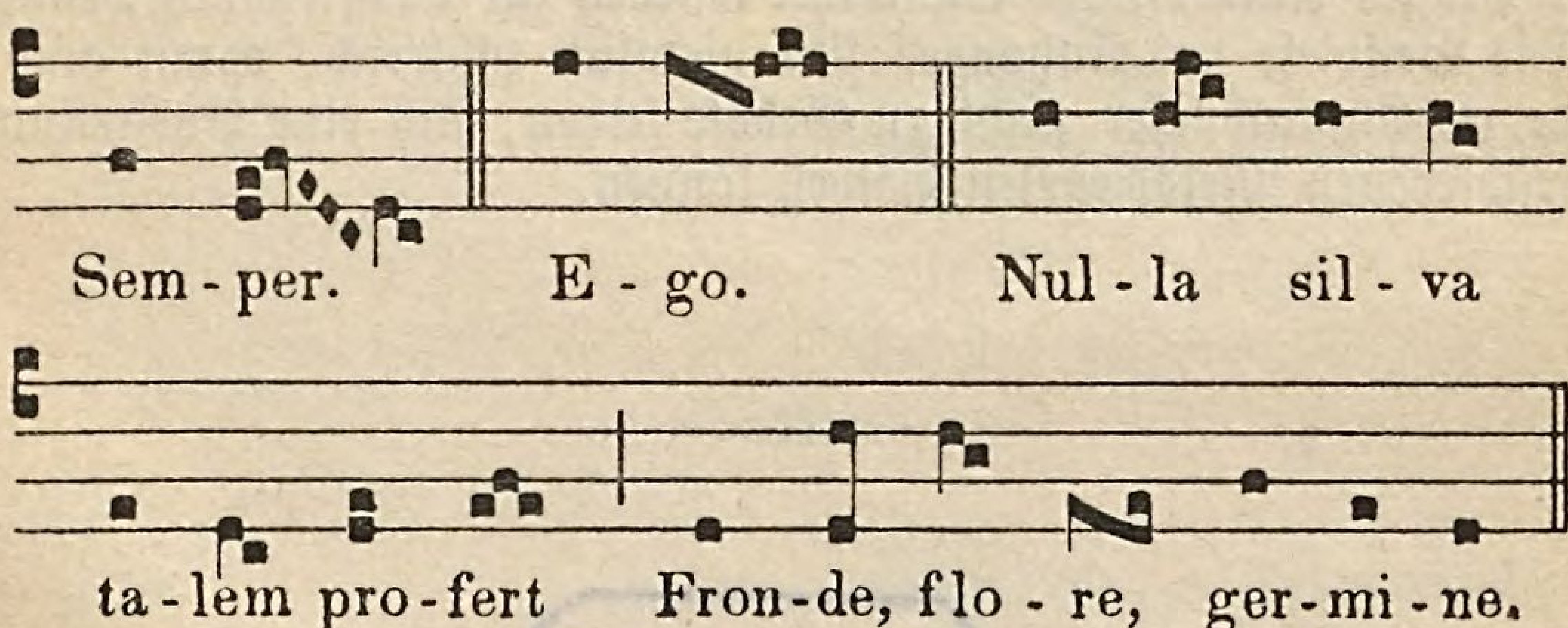
Die folgenden Gesänge*) sollen als Beispiele der alten Choralmelodie und Erläuterung zum vorhergehenden Artikel dienen. Doch ist das Letztere nicht so zu verstehen, als ob man etwa suchen sollte, die gerühmten Eigenschaften in den Melodien zu finden. Ein solches Verfahren wäre gegen den Geist der Musik. Besser würde man thun, ganz frei und unabhängig die Melodie zu studiren, und ihr Wesen zu erlauschen, mag das Resultat sein, wie immer es will.

Dem weniger choralkundigen Leser werden mehrere Eigenthümlichkeiten der folgenden Melodien befremdend und störend sein, besonders die Bi- und Tristrophe und die Noten auf den kurzen Textsilben. Wir bemerken dazu:

1. Der  Strophicus mit seinen Zusammensetzungen bedeutet eine Tonverzierung, die mit einem gedehnten Ton in Form eines Tremolo (Zittern) oder mit einer Stimmbewegung von einem Ganz- oder Halbton ausgeführt wurde. Immerhin war der Ton ein leichter Zierton und sehr verschieden und zurückstehend an Kraft vor einem einfachen Tone auf einer accentuirten Textsilbe. Zuweilen ist die verlängerte Tondauer im rhythmischen Gefüge nöthig, bei Figuren wie ; zuweilen ist sie lediglich Tonverzierung, die man übergehen kann.

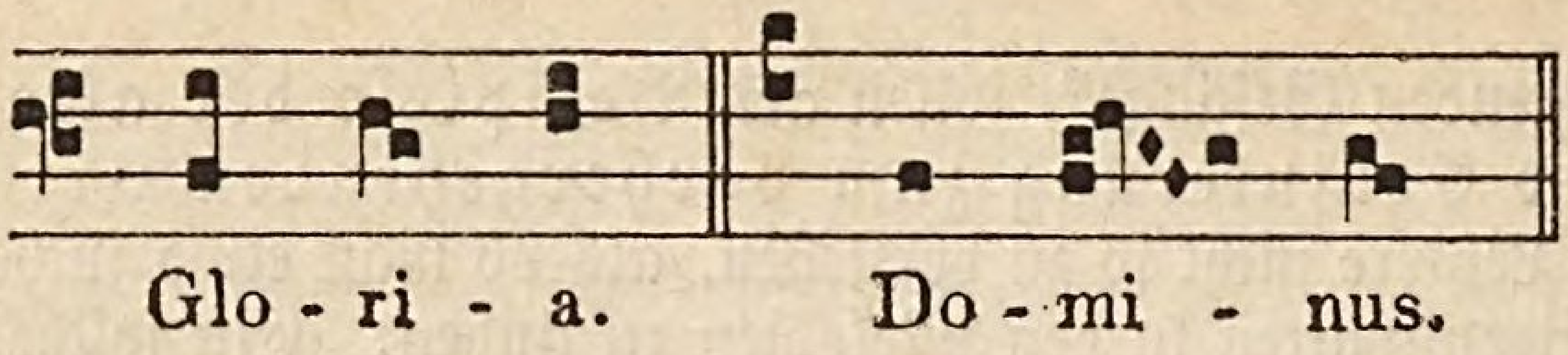
Man darf sich in der Ausführung von der äußern Form der Noten oder der modernen Art, sie aufzufassen, nicht zu sehr beeinflussen lassen. Sonst würde der Strophicus zuweilen zu einem ungebührlich langen Ton. Der dicke Strich des Porrectus bedeutet eine leichte Tonverbindung; die Figur  erinnert an die ursprüngliche Neume; die Verdickung kommt lediglich von der Stellung der stumpfen Feder beim Notenschreiben.

2. Wie man die Jubilationen, die man nicht mehr verstand, für Zuthaten späterer Zeiten ansah, so erging es auch einer andern Eigenthümlichkeit des Chorals, den Figuren auf den kurzen unbetonten Silben. Diese haben oft eine mehr oder minder umfangreiche Modulation, während die Accentsilbe nur einen Ton hat:



*) Anhang S. 15.

Besonders befremdend für den modernen Sänger ist es, wenn diese Gruppen gerade auf der kurzen, zweitletzten Silbe eines auf der drittletzten Silbe betonten Wortes stehen.



In der Meinung, das rechte, ursprüngliche Verhältniß wieder herzustellen, wollte man diese Melodietheile von den unbetonten auf die betonten Silben verlegen, wie die moderne Melodie es liebt. In allen ältern Choralquellen ohne Ausnahme findet sich die Notenvertheilung auf den unbetonten Silben. Es ist also sicher:

a) daß diese Melodiegestaltung nicht ein späteres Verderbniß, eine mittelalterliche Geschmacksverirrung, sondern ächt gregorianisch ist,

b) daß sie nicht nur erträglich, sondern im Gegentheil sehr schön ist, wenn man sie richtig singt. Der Wortaccent muß gewahrt bleiben; die Accentsilbe muß ein gewisses, geistiges Uebergewicht behalten (durch einen kurzen, scharfen Nachdruck); die nachfolgende Modulation darf nicht zu klein, unscheinbar gemacht werden, sondern in ihrer vollen melodischen Blüthe aufgehen. Sie erscheint dann wie ein reicher, aber leichter, duftiger musikalischer Schmuck, oder am Ende wie ein melodischer Ausklang, eine in lieblichen, leichten Formen sich verlierende Ranke.

c) Sicher ist auch, daß diese Eigenthümlichkeit der alten Melodie, die so sehr mit ihrem zarten, durchgeistigten Melodiewesen verwachsen ist, ein unserer Zeit sehr fremdes Ornament ist. Der Sänger wird seine zarte, anmuthige Schönheit nicht so bald kosten und möge in seinem Urtheil zurückhaltend sein (vgl. Pothier, Kap. 12). An einigen Stellen in den folgenden Beispielen ist eine unserm Geschmack mehr entsprechende Textuntersetzung angedeutet. Eine solche Aenderung geschieht, mag man sie für nöthig erachten oder nicht, immer nur auf Kosten der Melodie. An einem großen Kunstwerke ändert man nichts ungestraft.

Die Meßgesänge sind dem Liber gradualis von Dom Pothier entnommen. Die vorhergehenden einfacheren Antiphonen machen auf eine ganz sichere Wiedergabe der älteren Melodie nicht Anspruch. Die Vespergesänge sind weit weniger historisch erforscht als die Meßgesänge. Sie haben wegen ihrer Einfachheit die mittelalterliche Form mehr bewahrt. Einige Handschriften der Prager Universitäts-Bibliothek wurden zur Vergleichung benützt.

Die Beispiele des Anhanges sind ziemlich zahlreich, damit auch jene, welchen die Choralbücher nicht zu Gebote stehen, sich eine Vorstellung von den verschiedenen Melodiearten machen können.

Personen- und Sachregister.

A.

B.

C.

D.

E.

Bemerkenswerthere Melodien aus den Musikbeilagen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.